MUZYKA POLSKA

I

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ W KOŃCU LUTEGO 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Styczeń	Zeszyt I (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Jedna z większych luk wydawniczych muzyki polskiej została wypełniona:

Ukazała się w druku

PARTYTURA ORKIESTROWA

OPERY

„STRASZNY DWÓR"

Muzyka St. Moniuszki

Słowa J. Chęcińskiego

TOM PIERWSZY ZAWIERA AKTY
I i II, TOM DRUGI — AKTY III i IV

Wydawnictwo to zostało dokonane przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego. „Straszny Dwór" ukazał się pod redakcją prof. K. Sikorskiego, przy współudziale Komitetu w osobach: dr. Zygmunta Latoszewskiego, prof. Jerzego Lefelda, prez. Mariana Mrozowskiego, dr. Henryka Opieńskiego, dr. Juliana Pulikowskiego i dyr. Teodora Śledzińskiego

Dr Konstanty Régamey

MAURICE RAVEL

7. III. 1875 — 28. XII. 1937.

Mało o którym kompozytorze współczesnym tak trudno napisać coś nowego i oryginalnego jak o Ravelu, do tego stopnia jego charakterystyka muzyczna jest prosta, wyraźna i ustalona. I w tym właśnie leży wartość tego bezsprzecznie największego i najbardziej „francuskiego" z muzyków współczesnej Francji. Bo utrzymanie swojej własnej, niezmiennej i bezproblematycznej linii, przy równoczesnym żywym kontakcie z nowymi prądami, zachowanie przez prawie 40 lat swojej indywidualnej sylwetki w epoce, kiedy tak wielka ilość prądów i haseł wytrąca każdego z równowagi, kiedy z zawrotną szybkością zmieniające się kierunki każą każdemu nowemu, parę lat liczącemu „pokoleniu" artystów z pogardą spoglądać na swoich poprzedników, sprawiają iż niejedna miernota zdobywa rozgłos tylko dzięki etykietce przynależności do tej lub owej grupy, z drugiej zaś strony jednostki prawdziwie wartościowe w zgiełku sprzecznych wpływów i teorii gubią i marnują swój talent — pozostanie w takiej atmosferze od początku do końca sobą jest rzeczą naprawdę zdumiewającą. Ta jedyna w swoim rodzaju bezkompromisowość postawy nie polegała, jak to się wielu „modernistom" zdarza na upartym hodowaniu swojej, dla nikogo nie zrozumiałej i przez wszystkich nie lubianej twórczości, wręcz przeciwnie, muzyka Ravela jest w zasadzie swojej przystępna, jednak nigdy nie płytka i nie banalna. Łatwo jest zachować swoją bezkompromisowość tworząc muzykę zasadniczo nie podobną do wszystkiego co jest znane i popularne; znacznie trudniej jest operować elementami dobrze znanymi, trafić łatwo do szerokiej publiczności i przy tym nigdy nie zniżyć poziomu, nigdy nie pozwolić sobie na kompromis, na schlebianie niewybrednym gustom. To

uparte odżegnywanie się od łączności z jakąkolwiek grupą artystyczną, ta niezależność od wszelkich wpływów i aktualnych haseł sprawiały, iż życie twórcze Ravela wcale nie było tak łatwe i usłane różami, jak o tym można by było sądzić na podstawie olbrzymiej i wcześnie zdobytej sławy, jaką jego twórczość cieszy się na całym świecie. Tej swojej postawie zawdzięczał Ravel na początku swej kariery zabawny teraz dla nas fakt: przy powtórnym ubieganiu się o „Prix de Rome" nie został w ogóle dopuszczony do rozgrywek. Temu samemu bezkompromisowemu stanowisku zawdzięczał również pewne lekceważenie, z jakim go zwłaszcza we Francji traktowało powojenne pokolenie muzyczne. A jednak tak jak niepowodzenie przy „Prix de Rome" nie wpłynęło w najmniejszym stopniu na „utradycyjnienie" jego twórczości, podobnie owo powojenne lekceważenie, które należało niejako do zasad snobizmu muzycznego, nie skłoniło go do porzucenia własnej linii i poddania się wpływowi aktualnych prądów. I w rezultacie jego postawa okazała się zwycięską; przez te 40 lat działalności muzycznej, przerywanej jedynie latami wojny i ciężkim okresem przedśmiertnej choroby, przetrwał jako pion muzyki francuskiej, jako ośrodek równowagi w czasach najgwałtowniejszych wstrząsów, jako symbol stylu francuskiego. To co uważamy za muzykę najbardziej francuską, nawiązującą do klawesynistów XVII i XVIII wieku, w dobie współczesnej skrystalizowało się dopiero w twórczości Ravela i na długo chyba jeszcze pozostanie nierozerwalnie z jego muzyką związane.

* * *

W momencie tym nasuwa się inne nazwisko, które często też podawane jest jako symbol „du pur style français", zwłaszcza jeśli chodzi o przeciwstawienie tego stylu muzyce niemieckiej — nazwisko Klaudiusza Débussy'ego. W związku z tym imieniem wyłania się jedyna chyba sporna kwestia dotycząca roli Ravela w muzyce współczesnej — kwestia jego stosunku do impresjonizmu. Na ogół traktuje się Ravela jako impresjonistę, a więc jako „wyznawcę" Débussy'ego, który w krótkim czasie jednak wystąpił z reakcją przeciw impresjonizmowi. Sprawa jest o tyle zagmatwana, że jeżeli wyłączymy Ravela z grupy impresjonistów, któż w tej grupie poza Débussym zostanie? Bo trudno mó-

wić o wpływie Dukasa lub Roussela, którzy jedynie „zaczynali" impresjonistycznie, a poza nimi pod etykietką impresjonizmu znajdziemy tylko parę mało znaczących imion. Dalej: ravelowskie najbardziej impresjonistyczne utwory jak „Szecherezada" (1898), „Jeux d' eau" (1901), „Mizoirs" (1905) są prawie równoczesne z pierwszymi impresjonistycznymi kompozycjami Débussy'ego, odejście zaś Ravela od stylu impresjonistycznego nastąpiło wcześniej, zanim Débussy w pełni rozwinął ten styl. W rezultacie niebardzo można mówić o należeniu Ravela do pewnej już skrystalizowanej szkoły impresjonistycznej, ani o jego „wystąpieniu" z tej szkoły lub jej zwalczaniu. Zagadnienie sprowadza się raczej do stosunku twórczości Debussy'ego i Ravela, a jeśli już koniecznie chcemy operować terminem „impresjonizmu", definiującym pewien niewątpliwie bardzo ważny w dziejach nowej muzyki, ale znacznie krótkotrwalszy i mniej sprecyzowany niż w malarstwie prąd, to powinniśmy raczej postawić zagadnienie w ten sposób: Ravel razem z Débussym (do którego zresztą należy pierwszeństwo) był współtwórcą pewnego stylu, który by Niemcy nazwali „Ur-impressionismus", i którego impresjonizm polegał raczej na pewnych ogólnych wytycznych: reakcji przeciw ciężkiej uczuciowości i symboliczności muzyki niemieckiej na pejzażyzmie i malowniczości w tematyce, a co za tym idzie, na zwróceniu większej uwagi na koloryt brzmienia i wzbogacenie i wysubtelnieniu instrumentacji. Impresjonizm Roussela czy Dukasa też poza te ogólne zasady nie wychodził. Po krótkim stosunkowo czasie równoległego rozwoju, drogi Débussy'ego i Ravela rozchodzą się, ale właśnie nie można powiedzieć, który z nich „wystąpił" ze szkoły, kto znalazł się w reakcji przeciw komu. Po prostu obaj zaczęli rozwijać *te same założenia* na innej drodze. Débussy dopiero wtedy wytwarza wszystkie szczegółowe cechy *muzycznego* impresjonizmu, podawane jako typowe dla tego kierunku (a w gruncie rzeczy charakterystyczne tylko dla Débussy'ego i jego epigonów) właściwości melodyki, harmoniki, wyjścia poza tonalizm poprzez gamę całotonową itd. i dopiero wtedy następuje w jego twórczości roztopienie się w barwie, odwrót od formy tak niegdyś zwartej w jego młodzieńczych utworach, odwrót tak radykalny, że nie mogą go zatrzeć próby wskrzeszenia formy w kompozycjach z ostatnich lat życia. Ravel tego okresu amorfizmu nigdy nie przechodził, wolni od wpływów pozostali również Rous-

sel i Dukas, a nawet taki epigon impresjonizmu jak Caplet szybko się z tego amorfizmu otrząsnął. A pomimo to amorfizm wciąż się podaje jako jedną z najistotniejszych cech impresjonizmu. Świadczy to tylko albo o chęci przeprowadzenia zbyt ścisłej analogii do impresjonizmu w malarstwie, albo też o indentyfikowaniu impresjonizmu z postacią Débussy'ego [1]. Z drugiej strony gmatwa jednak obraz muzyki francuskiej na przełomie wieków XIX i XX.

* * *

Jakież pierwiastki twórczości Ravela były wspólne z Débussym, albo wyrażając się bardzo nie ściśle, lecz zgodnie z utartą terminologią, „pod jakim względem Ravel pozostał impresjonistą"? Był nim przede wszystkim w kolorycie brzemieniowym. W wysubtelnieniu sztuki instrumentacyjnej poszedł znacznie dalej niż jego poprzednicy, stając się jednym z największych mistrzów instrumentacji w naszych czasach. W tej dziedzinie pozostał impresjonistą aż do ostatnich lat. Podczas gdy „szóstka" wprowadziła do orkiestry francuskiej efekty jaskrawe, często trywialne, podczas gdy w późniejszej muzyce Roussela orkiestra stanowi polifoniczny zespół, z którego dla większej słyszalności usunięte zostały wszelkie „kolorki" i ozdoby — utwory Ravela wciąż są przykładem mieniącej się najsubtelniejszymi odcieniami gry barw, wciąż są niezrównanym wzorem przejrzystej i oszczędnej w środkach „francuskiej" instrumentacji. Jeszcze w jednym ze swych ostatnich dzieł, w tak popularnym „Bolero" uczynił z gry barw instrumentalnych podstawowy czynnik formotwórczy.

Poza tym łączy Ravela z Débussym antyromantyczna postawa, owa słynna „wstydliwość emocji". I tu Ravel idzie dalej od swego poprzednika. Débussy zredukował romantyczną „uczuciowość" do impresjonistycznej „nastrojowości", ale w tej nastrojowości pozostaje nieraz nie mniej subiektywny i nie mniej

---

[1]) Chodzi mi w tych wszystkich rozważaniach oczywiście o „impresjonizm", jako o nazwę pewnego historycznego prądu muzycznego, nie zaś o ogólne określenie pewnego zespołu cech, bo w tym ostatnim rozumieniu możemy używać tego pojęcia znacznie swobodniej. Np. Mersmann interpretując impresjonizm jako amorfizm, ekspresjonizm zaś jako najściślejszy formizm, wynajduje miejsca impresjonistyczne i ekspresjonistyczne w muzyce Beethovena.

szczery od romantyków. Dla Ravela według jego własnych słów „szczerość jest w sztuce najprymitywniejszą rzeczą". Gdy programowa treść niektórych jego dzieł wymaga wyrażenia tych lub owych uczuć, posługuje się jedynie dyskretnymi aluzjami, ledwo uchwytnymi zaznaczeniami uczuć, „Andeutungen", jak to określa Mersmann, który w swojej kapitalnej książce o „Nowej muzyce" wykazuje przez porównanie „Godziny Hiszpańskiej" z „Pelleasem i Melisandą", jak znacznie bardziej w stosunku do Débussy'ego oczyszcza Ravel swoją ekspresję muzyczną od konkretnej i bezpośredniej emotywności. To operowanie „aluzjami" muzycznymi stanowi jeden z ulubionych środków ekspresji muzycznej Ravela, który posługuje się nim często później, nawet kiedy mu nie chodzi o zatarcie momentu uczuciowego. Nieraz przy pomocy kilku dyskretnych „chwytów" rytmicznych, melodyjnych czy harmonicznych stwarza Ravel pełny obraz stylistyczny, tak jakby kilkoma kreskami malował portret (np. „La Valse").

Głównym jednak środkiem, przy pomocy którego zwalcza Ravel sentyment w muzyce, jest niezmiernie drobiazgowe opracowanie dzieła, cyzelatorstwo artystyczne, owo przysłowiowe „métier", które na długi czas stanie się jednym z głównych haseł muzyki francuskiej. Bo nie chodzi mu o to, by muzyka w zasadzie swej była oschła, pozbawiona momentu wzruszeniowego. Zwalcza tylko bezpośrednie „spowiadanie się", bezwstydne, nieopanowane wyładowywanie swoich uczuć. Nie ulega wątpliwości, że sam Ravel był obdarzony uczuciowością muzyczną, która przebijała w niejednym z jego utworów (np. L'enfant et les Sortilèges", „Koncert na lewą rękę" itd.), i z którą, jak się sam przyznawał, musiał walczyć. Ale właśnie z tych zmagań z wszelką łatwizną wychodzącą „bezpośrednio spod pióra", albo, jak by powiedział romantyk „płynącą z serca", z tego nieustannego kontrolowania swego „natchnienia", z tego dobrowolnego samoograniczania się, powstawały owe wspaniale wycyzelowane, opracowane w najdrobniejszych szczegółach arcydzieła, które wprawdzie nie miały szczytnych i nadziemskich celów, ale nie miały również w sobie nic zaniedbanego. nic „puszczonego", nic niewykończonego.

I jakkolwiek ten sam szacunek dla „rzemiosła" cechował Débussy'ego, w realizacji tego opracowania różnił się od niego Ravel znacznie. Dla tego ostatniego doskonałość wykończenia

nie polegała jedynie na wygładzeniu i wypolerowaniu strony brzmieniowej, na jak najdoskonalszym wykorzystaniu możliwości orkiestry, na wycyzelowaniu szczegółów — była to dla niego przede wszystkim doskonałość formy. Ten pociąg do jasnej, przejrzystej odznaczającej się francuską „clarté" formy cechował od początku muzykę Ravela i od początku łączył się u niego z kultem dla muzyki wielkich klawesynistów francuskich [2]). Utwory jak „Menuet antique", „Pavane pour un infante défunte" etc. pochodzą z tej samej epoki, co najtypowsze „impresjonistyczne" utwory. Największym hołdem złożonym muzyce klawesynowej jest cykl „Tombeau de Couperin". Te „klasyczne" utwory Ravela bynajmniej nie są jakimś naśladownictwem, rozmyślnym cofnięciem się. Są to raczej próby komponowania przy pomocy nowoczesnych środków w duchu tamtej epoki. Faktura więc tych utworów, ich harmonika, nawet melodyka i rytmika, są nowe, świeże i oryginalne, ale nastrój utworu, jego charakter brzmieniowy, przede wszystkim jasność i przejrzystość budowy przypominają muzykę z epoki Couperina. I jeszcze podobieństwo to jest podkreślone kilkoma, prawie nieuchwytnymi „aluzjami", drobnymi chwytami, świadczącymi o bardzo subtelnym wniknięciu w najskrytsze cechy stylu klawesynowego.

Ten rodzaj „naśladownictwa", niezwykle plastycznego zaznaczania subtelnymi, drobnymi szczegółami najistotniejszego charakteru stylu i tworzenia na tym tle nowego i oryginalnego dzieła, jest bardzo typowy dla twórczości Ravela. Cały szereg jego utworów należy do tej kategorii: „La Valse", „Tzigane", „Bolero", „Koncert fortepianowy", który według własnych słów Ravela miał być skomponowany w duchu koncertów Saint-Saënsa, „Koncert na lewą rękę", który pod pewnymi względami stanowił transpozycję stylu lisztowskiego. Źródłem tych jego utworów były najrozmaitsze elementy stylistyczne: muzyka hiszpańska lub klawesynowa francuska, walczyk Straussowski lub wirtuozeria Liszta, cygańskie chwyty skrzypcowe lub mozartowski klasycyzm, zawsze jednak w rezultacie powstawała nowa, oryginalna i zawsze ravelowska muzyka. Chociaż potrafił bardzo oszczędnymi środkami świetnie podkreślić najistotniejsze

---

[2]) Podobnie Debussy miał kult dla tych klawesynistów, jednak stosował w praktyce twórczej te zamiłowania jedynie w młodzieńczym okresie.

cechy stylu, nie zatracał przy tych naśladownictwach nic z własnego stylu i tym zasadniczo różni się od Strawińskiego, w którego twórczości powojennej „pastiche'e" odgrywają dosyć dużą rolę, wywołując jednak za każdym razem zmianę nieraz dość radykalną charakteru twórczości.

Sposób, w jaki Ravel traktuje dawne elementy stylistyczne, tłumaczy również jego stosunek do współczesnych prądów. Nie unika on ich, przeciwnie, nieraz zużytkowuje nowe zdobycze. O swoim stosunku do Schönberga sam powiada[3]) „Nie należy obawiać się naśladownictwa. Ja na przykład przystąpiłem do szkoły Schönberga, żeby napisać moje „Poematy Mallarni'ego" a zwłaszcza „Les Chausons Madécasses", gdzie, podobnie jak w „Pierrot Lunaire", nastrój ma u podstawy bardzo ścisły kontrapunkt. Jeżeli z tego nie wynikł naprawdę Schönberg, powodem jest, że ja mniej się obawiam w muzyce wdzięku, którego on unika aż do ascetyzmu i męczeństwa".

W rezultacie nawet pomimo oficjalnego przyznania się do rodowodu tych kompozycyj, powstały utwory czysto ravelowskie. Tkwi w tym tajemnica „naśladownictw" Ravela. Sięgał do najrozmaitszych wzorów nie z braku własnej inwencji, lecz traktował je jako problemy formalne. Tak jak się tworzy oryginalną muzykę w już istniejących schematach formalnych, tak Ravel tworzył własną i oryginalną muzykę w już danych schematach stylistycznych. Tak jak się komponuje sonatę lub fugę, tak Ravel komponował „Couperina" lub „Schönberga", walczyk wiedeński lub rapsodię hiszpańską. Ale miał tę czarodziejską zdolność przemieniania wszystkiego za jednym dotknięciem, nadawania elementom najbardziej różnorodnym cech swojej niepowtarzalnej, precyzyjnej, czystej, wycyzelowanej, w stu procentach wykończonej muzyki. Umiał w ten sposób sublimować najbanalniejszy materiał, to też nie potrzebował dla stworzenia rzeczy oryginalnej, sięgać do całkiem nowych i rewolucyjnych środków. Miał dar odświeżania najbardziej zużytych rekwizytów przy pomocy drobnych, nieraz nieuchwytnych retuszów. I ci co nie chcieli ocenić tego wyjątkowego talentu, co umieli dostrzec jedynie prostotę i banalność materiału, jakim się posługiwał, obdarzali go lekceważeniem, zarzucając jego muzyce łatwość i bezproblematyczność. Nie rozumieli, że udało mu się dokonać rze-

---

[3]) „Revue Musicale", 113, Mars 1931, str. 194.

czy stokroć trudniejszej od wymyślania nowych systemów dźwiękowych: w naszej dobie wyczerpania środków stworzyć przy pomocy dawnych i niezbyt rewolucyjnych środków muzykę świeżą, oryginalną i trwałą.

Bronisław Rutkowski

O INWESTYCJACH MUZYCZNYCH

Niedomagania naszego życia muzycznego jeśli usuwamy, leczymy na jakimś jego odcinku, to zazwyczaj tylko doraźnie, od wypadku do wypadku. Tu i ówdzie coś się zorganizuje na poczekaniu: jakiś koncert, jakiś wyjazd „reprezentacyjny", jakiś zespół, wielką orkiestrę, a nawet balet; ten i ów otrzyma jakąś zapomogę, subwencję, nagrodę lub stypendium. Trudno jednak w tym wszystkim dopatrzyć się jakiejś głębszej myśli przewodniej organizacyjnej i artystycznej. Wydaje się, iż chodzi tu głównie o doraźne efekty. Stąd z dnia na dzień, z roku na rok, narastają zaległości, zaniedbania, braki itp., które z biegiem czasu stają się coraz trudniejszymi do rozwikłania, do naprawienia. O niektórych przynajmniej pamiętamy i od czasu do czasu o nich mówimy: Filharmonia warszawska, Opera stołeczna, szkolnictwo muzyczne, muzyka w szkole ogólnokształcącej, muzyka w kościele. Jest natomiast sporo takich niedomagań i przeoczeń muzycznych, o których przestaliśmy głośno mówić i z którymi niejako już pogodziliśmy się. Właśnie o niektórych z nich chcę tutaj przypomnieć.

Trudno i darmo, dobrze to jest czy też źle, ale współczesne życie muzyczne skupia się głównie w sali koncertowej. Dobrą muzykę, w dobrym wykonaniu znajdujemy narazie jedynie w publicznych salach koncertowych. Szczególnie u nas, gdzie nie ma zwyczaju muzykowania w domach prywatnych i organizowania prywatnych wieczorów muzycznych, sala koncertowa staje się jedynym miejscem muzyki. Zdawałoby się tedy, iż jednym z pierwszych warunków planowej organizacji ruchu muzycznego i życia muzycznego będzie zainteresowanie się odpowiednich czynników salami koncertowymi. Nie mam danych o salach koncertowych wszystkich większych miast Polski, chociaż ogólnie

wiadomo, iż sprawa ta przedstawia się bardzo smutno, natomiast mogę mówić o salach koncertowych Warszawy, w której bądź co bądź skupia się polski ruch muzyczny. Wielka, piękna, z wspaniałą akustyką sala Filharmonii warszawskiej jest w stolicy bodaj jedyną odpowiednią salą koncertową. Niestety, dziś jest to raczej sala kinowa, a nie koncertowa, gdyż jedynie wieczory piątkowe oraz poranki i popołudniówki niedzielne są w tej sali zarezerwowane na produkcje muzyczne, resztę eksploatuje kino. Mając grube pieniądze, można tę salę wynająć i w dnie kinowe, ale oczywiście — nie wielu artystów, szczególnie polskich, może na to sobie pozwolić. Czyli — sala ta dla wirtuozów polskich i dla organizacyj muzycznych naogół nie jest dostępna. Zresztą, sala Filharmonii warszawskiej w założeniu swoim jest salą wielkich koncertów symfonicznych, mniej ona nadaje się na recitale i koncerty kameralne. Pozostaje więc jedyna sala koncertowa, mniej więcej dla muzyków dostępna, sala Konserwatorium warszawskiego. Brzydka, nieprzytulna, ciasna, bez wentylacji, nieodpowiednio oświetlona, nadomiar złego — fatalną ma akustykę. Każdy z wykonawców morduje się tu z brzmieniem swojego instrumentu lub swojego głosu. W czasach dzisiejszych wiele się mówi i pisze o urządzeniach wnętrza. Możeby jaki Jastrzębowski, Szczepkowski lub Kotarbiński zajrzał kiedy do sali Konserwatorium i głośno potem powiedział dygnitarzom od propagandy itp., że sala ta niedźwiedzią przysługę czyni naszej kulturze i prestiżowi państwa naszego. Wszak na estradzie tej salki występują najwybitniejsi muzycy całego świata, a na koncerty przychodzą tu ambasodorowie i posłowie państw obcych i prawdopodobnie widzą i te „wspaniałe" lustra wejściowe i „pięknie" zakratowane kaloryfery i „bogate" zasłony na oknach i skład starych fortepianów na niezdarnej estradzie i świetnie „pasujące" do tej sali „stylowe" krzesełka itp. itp.

W ostatnich latach sporo w Polsce wybudowano okazałych gmachów: ministerstwa, banki, urzędy wielkie i małe, kasyna, kina, a nawet kawiarnie. Cieszymy się z ich okazałości, podobno reprezentują one styl i rozmach współczesnej kultury w Polsce. A muzyka — to co? ma się gnieździć w ciasnych, brudnych, niewygodnych i przestarzałych salkach? A zresztą, pomijając reprezentacyjny charakter sal koncertowych, szczególnie w stolicy, chyba i tej garstce Polaków, wrażliwych na piękno muzyczne też

coś się należy. Dodać trzeba, że i z tej jedynej w Warszawie sali koncertowej uczyniono przedsiębiorstwo handlowe, wydzierżawiając ją prywatnej agencji koncertowej. I niechże w tych warunkach rozwija się normalny ruch koncertowy!

Drugim nie mniej poważnym i krzyczącym niedomaganiem jest brak u nas dobrych instrumentów. Rozpocznijmy od fortepianów. Aby się dowiedzieć o stanie tych uniwersalnych instrumentów w naszych miastach prowincjonalnych i miasteczkach porozmawiajmy z wykonawcami koncertów ormuzowych, opowiedzą nam oni o tych rozklekotanych, nie trzymających stroju, z przestarzałą mechaniką fortepianach i pianinach. Taki Blüthner w dobrym stanie w Święcianach jest unikatem na całą Wileńszczyznę. W większości wypadków instrumenty te nie nadają się nie tylko do gry solowej, ale nawet i do akompaniamentów. I jak tu w tych warunkach mówić o rozbudzeniu u nas, na prowincji ruchu koncertowego! Niewiele lepiej sprawa ta przedstawia się w naszych większych miastach, a nawet i w stolicy. W Konserwatorium warszawskim nie ma żadnego koncertowego fortepianu w stanie możliwym do publicznych produkcji, na estradzie Filharmonii stoją fortepiany leciwe, zasłużone jubilaty, mocno już spracowane. Skórkowanie, klejenie, reperacje niewiele już im pomagają. I co gorsze — nie można już znaleźć dobrych koncertowych fortepianów i w wielkich warszawskich firmach instrumentów muzycznych, nie ma więc i tej możności — wynajęcia ich na poszczególne koncerty. Wkrótce może dojść do tego, iż każdy wybitny pianista, jadąc na koncerty do Warszawy, będzie musiał zabierać ze sobą własny fortepian, jak to już czyni Hofmann.

Może nieco lepiej przedstawia się sprawa z instrumentami smyczkowymi. Chociaż i tutaj bezwartościowe, tandetne skrzypce czeskie zalały muzyczny rynek polski, to jednak u niejednego zawodowego skrzypka znajdzie się u nas i dobry starowłoski instrument, niejeden może pochwalić się brzmieniem swoich skrzypiec. Gdy porównamy jednak — ile tych wartościowych instrumentów smyczkowych mają muzycy innych krajów, a ile nasi, to się okaże, że nie jesteśmy pod tym względem bogaci. Łatwo to zresztą stwierdzić, uczęszczając na koncerty przyjezdnych skrzypków, wiolonczelistów lub zespołów kameralnych. Niejako z zasady mają oni instrumenty znakomite. Nie

można tego powiedzieć o naszych wirtuozach skrzypcowych lub zespołach kameralnych i często chropowate brzmienie jest u nich wynikiem jedynie marnych instrumentów.

A już wprost katastrofalnie przedstawia się u nas sprawa instrumentów dętych, szczególnie drewnianych. Niedokładności intonacyjne drewnianych instrumentów dętych stały się w orkiestrze Filharmonii warszawskiej wprost przysłowiowe. Ale warto sprawdzić w jakim one są stanie. Przestarzałe typy i w dodatku — bardzo zużyte. Najlepszy wirtuoz nie wydmucha z nich całej skali pięknie i czysto brzmiącej. Podziwiamy brzmienie instrumentów dętych w orkiestrach francuskich i angielskich. Warto jednak byłoby porównać — jakie oni tam posiadają instrumenty, a na jakich grają u nas.

Problem instrumentów muzycznych jest u nas wyjątkowo ważny i palący, niestety, nie dostrzegamy jakoś jego aktualności i bagatelizujemy go. Braki w tej dziedzinie wielki wpływ wywierają na poziom naszego życia muzycznego.

I jeszcze jedno niedomaganie. Zbudowano w Polsce w latach ostatnich sporo — chwała Bogu — okazałych gmachów dla szkół powszechnych i zawodowych, gimnazjów i uniwersytetów, podziwiamy CIWF i stadiony sportowe. A czy zbudowano choć jeden skromny gmach dla szkoły muzycznej? Nie. A potrzeby są tu wielkie. Nie mówiąc o prywatnym szkolnictwie muzycznym, które pracuje w warunkach lokalnych najfatalniejszych (proszę odwiedzić Konserwatorium w Wilnie, albo szkołę muzyczną im. Fr. Chopina w Warszawie), w gmachach często najnieodpowiedniejszych, państwowe szkoły muzyczne, za wyjątkiem Konserwatorium w Katowicach, nie mają odpowiednich do ich przeznaczenia i rozwoju gmachów. Budynek Konserwatorium w Poznaniu dosłownie zawalił się, a Konserwatorium warszawskie mieści się w ciasnym i nieodpowiednio urządzonym budynku. Z zazdrością patrzymy na nowe szkoły powszechne i zapytujemy siebie: czy też kiedy doczekamy, iż Konserwatorium warszawskie, najwyższa uczelnia muzyczna w Polsce, będzie miało aż tak piękny własny gmach, jak te szkoły powszechne? I jak w tych warunkach może w Polsce rozwijać się szkolnictwo muzyczne? Nie dziwmy się więc, że jest ono u nas tu i ówdzie anemiczne.

Poruszone tutaj niedomagania naszego życia muzycznego —

a jest ich znacznie więcej, ograniczyłem się tylko do kilku jaskrawych przykładów — nie mogą być doraźnie, jednorazowo naprawione. Wymagają one *stałych inwestycji muzycznych*. Zbudowanie jednej sali koncertowej i jednej szkoły muzycznej, nabycie paru instrumentów muzycznych nie rozwiąże tych spraw. Tutaj powinna być zastosowana systematyczność i ciągłość na długie — długie lata. Rok rocznie jedna sala koncertowa i szkoła muzyczna, rok rocznie kilka nowych instrumentów z każdej grupy. Byłoby to budowaniem mocnych i trwałych fundamentów *materialnych* pod gmach naszej kultury muzycznej. Mówimy o umuzykalnieniu szerokich warstw społecznych, mówimy o rozwoju ruchu muzycznego, a przeoczamy, iż brak u nas do tego *materialnych fundamentów*. Nic tu nie pomoże ani uzdolnienie, ani talent, ani zapał, jeśli nie będą stworzone odpowiednie warunki materialne, bez których życie muzyczne nie może rozwinąć się.

P. S. Przeczytałem napisany artykuł i zastanawiam się — kto to przeczyta. Muzycy? Ale oni o tym dobrze wiedzą! Ci zaś, od których te sprawy są uzależnione, na pewno nie przeczytają tego, a zresztą, gdyby i przeczytali, nie będą uważali tego wszystkiego za ważne i istotne. A więc błędne koło! *B. R.*

Wawrzyniec Żuławski

UWAGI NAD ZAGADNIENIEM MUZYKALNOŚCI

Zakreślając ramy dla rozważań nad kompleksem zwanym muzykalnością, musimy na wstępie rozbić zagadnienie na trzy zasadnicze pytania: *co to jest muzykalność? czym się objawia?* i wreszcie *kto jest muzykalny?* Pierwsze stanowi trudną do uchwycenia istotę problemu, drugie i trzecie będzie już interpretacją praktyczną: zaobserwowaniem cech zewnętrznych muzykalności i związaniem tych cech z jednostką, którą nazwiemy muzykalną.

1. Przede wszystkim musimy odrzucić istnienie muzykalności jako takiej, a związać ją z podmiotem z jego sferą doznań i reak-

cji w stosunku do objektywnego zjawiska dźwiękowego muzyki. *Muzykalność* za tym — biorąc najbardziej ogólnie — *jest to zdolność aparatu psychicznego do poznania i doznawania zjawisk muzycznych*, przy czym warunkiem poznawczym będzie normalne funkcjonowanie władz apercepcyjnych, zarówno psychicznych, jak i fizjologicznych [1]).

Z tak szerokiego określenia wynika, że muzykalność jest pojęciem gradualnym, względnie ciągłym, wahającym się od pewnej dolnej, minimalnej granicy — leżącej, jak się przekonamy znacznie poniżej tego co nazywamy „przeciętną muzykalnością" — aż do objawów fenomenalnych. Absolutny brak muzykalności, czyli muzykalność poniżej wspomnianej dolnej granicy, zalicza się do wypadków patologicznych, jak stwierdzają lekarze i psychologowie.

2. Jeśli chodzi o cechy, którymi muzykalność się ujawnia, to można je podzielić na dwie zasadnicze grupy: pierwsza, to cały szereg uzdolnień, że tak powiem — zewnętrznych, polegających — jak się zdaje — w dużej części na mniejszej, lub większej wrażliwości aparatu słuchowego. Uzdolnienia te można określić wspólnym mianem „słuchu muzycznego". Druga grupa, to czysto psychiczne zdolności, nie związane ściśle ze słuchem muzycznym: zdolność do apercepcji zjawisk muzycznych, zwana pospolicie „rozumieniem" muzyki i wreszcie zdolność do stanów psychicznych muzykoproduktywnych, czyli zdolność do tworzenia dzieł muzycznych.

Wśród uzdolnień pierwszej grupy podstawą będzie rudymentarna *zdolność do różnicowania wrażeń dźwiękowych*, a więc przede wszystkim *rozróżnianie wysokości dźwięków i czasu ich trwania*, a następnie *rozróżnianie barwy i siły dźwięków*. Na tym podłożu opierają się inne cechy słuchu muzycznego, mianowicie *poczucie rytmu, zmysł harmoniczny, zmysł kontrapunktyczny, zdolność do wyobrażenia sobie dźwięków i pamięć muzyczna*. Do wszystkich tych uzdolnień odnosi się to samo zastrzeżenie co do muzykalności wogóle: wszystkie nie posiadają jednolitego kryterium dla kategorycznego stwierdzenia ich istnienia, lub nieobecności. Posiadają tylko rozpiętość nasilenia od minimalnego, aż

---

[1]) Praktyka wykazuje, że ten ostatni warunek nie jest niezbędny. Zaburzenia aparatu słuchowego nie wykluczają muzykalności, czego przykładem będzie choćby Beethoven.

do wyjątkowego. Jedynie zdolność różnicowania wysokości dźwięków i związana z tym zdolność do wyobrażenia sobie dźwięków posiada wyraźniejszy moment graniczny, wprowadzający podział na t. zw. „słuch relatywny" i „absolutny".

Zdolność do różnicowania wysokości dźwięków wymaga *conajmniej* określenia, który z dwóch dźwięków niejednakowej wysokości jest wyższy, a który niższy, jeśli odległość między nimi wynosi przynajmniej małą sekundę. To jest wspomniana dolna granica owego uzdolnienia. O wyższym stopniu uzdolnienia będzie świadczyła możność określenia o jaki interwał są odległe dźwięki, wyczuwane przez osobnika jako różne. Jeśli osobnik potrafi nazwać dźwięki według ich absolutnej wysokości — będzie to „słuch absolutny", jeśli określi tylko interwał dzielący dane dźwięki — będzie posiadał „słuch relatywny". Aparat słuchowy odpowiednio do swej wrażliwości może apercepować minimalne, ułamkowe nawet różnice między dwoma dźwiękami. Będzie to naturalnie świadczyło o posiadaniu przez danego osobnika zdolności do różnicowania wysokości dźwięków w stopniu zaawansowanym. Następnym wymaganiem dotyczącym omawianej zdolności, będzie możność powtórzenia jakiegoś dźwięku głosem, lub na instrumencie [2]) przyczym wielkość odchylenia od rzeczywistej wysokości dźwięku danego będzie znowu świadczyła o stopniu wrażliwości aparatu słuchowego. Rozszerzając skalę wymagań, będziemy żądać umiejętności powtórzenia głosem, lub grą na instrumencie dowolnego interwalu, układu kilku interwali, wreszcie całej melodii.

Jak już było wspomniane łączy się z omówionym powyżej uzdolnieniem możność wyobrażania sobie dźwięków. Objawia się ona w umiejętności wykonania głosem prima vista dowolnych układów dźwiękowych (oczywiście dostępnych dla jednogłosowego, wokalnego wykonania) wyrażonych pismem muzycznym — poczynając od najprostszych stosunków interwalowych, a kończąc na skomplikowanych melodiach, utrudnionych chromatyką i wychodzącymi poza obręb jednej tonacji

---

[2]) Należy zauważyć, że niemożność powtórzenia dźwięku głosem nie przesądza kwestii istnienia danej zdolności, gdyż mogą tu zdarzyć się przeszkody natury fizjologicznej (wadliwa budowa krtani i t. p.). Ostatecznym sprawdzianem będzie instrument.

następstwami dźwiękowymi. Tutaj znowu, jeśli osobnik posiada „słuch absolutny", to wykona daną melodię zachowując bezwzględne wysokości dźwięków, jeśli posiada „słuch relatywny" — to melodja w jego wykonaniu zachowa tylko wzajemny układ interwali. Dalszym, na zewnątrz już niedostrzegalnym objawem zdolności do dźwiękowych wyobrażeń jest pewnego rodzaju ‚wewnętrzne słyszenie" muzyki, to jest poznanie utworu muzycznego drogą wzrokową (przez czytanie nut) i otrzymywanie przy tym podobnych doznań, jak przy poznaniu zapomocą aparatu słuchowego. Że tego rodzaju „słuchanie" muzyki istnieje — wystarczy spojrzeć na muzyków zagłębionych w czytanie skomplikowanych partytur, doznających emocji niemal takich jakby siedzieli wprost na koncercie. Prawdopodobnie właśnie możliwością doznawania muzyki niejako bezpośrednio, z wyłączeniem aparatu słuchowego, tłumaczy się muzyczne funkcjonowanie takiego naprzykład Beethovena. Zaznaczyć przy tym należy, że zdolność do stwarzania sobie dźwiękowych wyobrażeń w tym stopniu nasilenia wychodzi już daleko poza ramy wyobrażeń pojedyńczych dźwięków, czy nawet melodii, a opiera się na zdolnościach, o których będzie mowa później, — jak poczucie rytmu, zmysł harmoniczny i kontrapunktyczny, a także poczucie barwy dźwięku — połączonych ze wspólnym dla wszystkich warunkiem: odrzucenia apercepcji zapomocą aparatu słuchowego.

Następnym rudymentarnym objawem muzykalności będzie *zdolność do określenia, który z dwóch danych dźwięków jest w przebiegu czasowym krótszy, a który dłuższy.* Na tej podstawie buduje się uzdolnienie wyższego już rzędu zwane zazwyczaj *poczuciem rytmu.* Przez poczucie rytmu rozumie się zdolność do powtórzenia rytmicznych układów, od najprostszych motywów począwszy, aż do dłuższych skomplikowanych fraz rytmicznych. W dalszym ciągu idzie poczucie taktu, to jest zdolność do apercepowania pewnych stałych i powtarzających się schematów rytmicznych. Dalej idzie zdolność utrzymania się w tempie, to jest wykonywania przebiegu taktowego w jednakowych odcinkach czasowych, przyczem długość okresu, w którym tempo nie zostanie nieświadomie zmienione zależy od stopnia rytmicznych uzdolnień. Ukoronowaniem poczucia rytmu będzie możność dostrzegania oraz wykonania wszelkich agogicznych fluktuacji i odcieni z jednoczesną zdol-

nością powrotu do tempa zasadniczego. Wreszcie możność apercepowania, a zwłaszcza wykonania jednoczesnego dwóch lub więcej schematów rytmicznych lub taktowych.

Zdolność do różnicowania barwy dźwięków w najprymitywniejszej postaci polega na spostrzeżeniu różnicy jakościowej pomiędzy dwoma dźwiękami, o takiej samej ilości drgań na sekundę, wykonanymi kolejno (i bezpośrednio po sobie) na dwóch różnych instrumentach. Następnym szczeblem powyższego uzdolnienia będzie spostrzeganie tejże różnicy jakościowej w pewnym dłuższym odstępie czasu (np. jednego, lub kilku dni). Prowadzi to w rezultacie do *stałego* rozpoznawania danych instrumentów (a wreszcie wszystkich sobie znanych) po jakości, względnie barwie dźwięków przez nie wydawanych, a wreszcie dostrzegania i rozpoznawania różnic barwy dźwięków w obrębie tego samego instumentu, tylko w innych odcinkach jego skali. Innym objawem zaawansowanej zdolności różnicowania barw dźwiękowych jest odróżnianie jakości dźwięków wydawanych *naraz* przez dwa, trzy a wreszcie cały zespół instrumentów. Dla piszącego partytury orkiestrowe niezbędna jest zdolność wyobrażenia sobie barwy dźwiękowej instrumentów — które w danym utworze stosuje — bez pomocy aparatu słuchowego. Właściwość ta — jak wszystkie inne lepiej, lub gorzej rozwinięta — łączy się ściśle z omówioną wyżej wysoką zdolnością do stwarzania sobie dźwiękowych wyobrażeń.

Punktem wyjścia *zdolności do różnicowania siły dźwięków* jest możność wartościowania, który z dwóch danych dźwięków był odczuwany jako silniejszy, a który jako słabszy. Na tej podstawie opiera się zdolność do odczuwania, a zwłaszcza odtwarzania najrozmaitszych przemian, odcieni i odchyleń dynamicznych.

Kompleks uzdolnień zwany *zmysłem harmonicznym* zaczyna się od możliwości oceny, czy na dane brzmienie składa się jeden, dwa, trzy, czy więcej dźwięków. Następnie idzie stanowisko wartościujące wobec danych współbrzmień: czy stanowi on dyssonans, czy konsonans? Wyższego stopnia uzdolnienia wymaga dokładne określenie interwali, wchodzących w skład danego współbrzmienia. Dalszym kryterium harmonicznego uzdolnienia jest apercepcja funkcyjnego następstwa współbrzmień, inaczej mówiąc możliwość uchwycenia harmonicznej struktury, a wreszcie stosowanie jej w praktyce t. j.

umiejętność harmonizowania, czyli stosowania harmonicznej faktury do melodji.

Podobnie *zmysł kontrapunktyczny* polega na odróżnieniu od siebie przynajmniej dwóch jednocześnie rozwijających się melodji. W dalszym przebiegu będzie to wyróżnienie poszczególnych melodji z całego splotu polifonicznej faktury, zrozumienie przebiegu tych melodji, a co za tym idzie zrozumienie wielogłosowej struktury. Nakoniec zmysł do strukturalnego kojarzenia ze sobą już w praktyce linearnych elementów muzycznych.

Bardzo ważne i naogół niedość może doceniane znaczenie dla słuchu muzycznego posiada pamięć. Dla uniknięcia nieporozumień zaznaczam odrazu, że chodzi tu o pewien specyficzny gatunek pamięci odznaczający się chwytliwością zjawisk dźwiękowo-muzycznych. Nie wchodząc w psycho-fizjologiczne podłoże i uzasadnienie takiej pamięci, nazwijmy ją dla uproszczenia *pamięcią muzyczną*. Pamięcią muzyczną w najskromniejszym zakresie będzie świadome, lub nieświadome apercepowanie jakiejś prostej, choćby kilkudźwiękowej melodji, tak, aby utrwaliła się ona w nas na czas dłuższy. Pamięć muzyczna, poprzez rozmaite stopnie nasilenia — począwszy od dokładnego zapamiętania melodji dłuższych i skomplikowanych, aż do zapamiętania zawikłanych utworów wielogłosowych, ponadto w zależności od tego, czy zapamiętanie przychodzi po niewielu, czy wielu razach wysłuchania, lub przegrania utworu — dochodzi czasem do rezultatów zadziwiających. Przykładem fenomenalnego nasilenia pamięci muzycznej będzie W. A. Mozart.

W objawach wyżej opisanych pamięć muzyczna występuje. że tak powiem bezpośrednio, jako jedna pomiędzy innymi cechami słuchu muzycznego. Wydaje się jednak pewne, że pamięć tworzy w dużym stopniu podłoże dla wielu z innych opisanych poprzednio uzdolnień. Kto wie, czy „słuch absolutny" nie polega na zdolności zapamiętania subtelnych specyficznych właściwości danego dźwięku, w odróżnieniu od specyficznych właściwości innych dźwięków? Istnieją nieraz jednostki wyczuwające owe właściwości poszczególnych dźwięków, nie będące jednak w stanie ich zapamiętać, t. j. utrwalić tak, żeby przy każdorazowym zetknięciu się z danym dźwiękiem móc go wśród innych rozpoznać. Podobnie zapamiętanie jakości brzmie-

nia dźwięków danego instrumentu jest podstawą do rozpoznawania barw dźwiękowych, możliwość pamięciowego ogarnięcia przebiegu dwóch melodii na raz, jest podstawą zmysłu kontrapunktycznego i tak dalej. Mozart — fenomen pamięci muzycznej — posiada w stopniu fenomenalnego nasilenia wszystkie niemal inne cechy słuchu muzycznego.

Rozpatrując poszczególne uzdolnienia mogliśmy zauważyć, że w wielu wypadkach zazębiają się one między sobą i przeważnie niesposób jest je od siebie oddzielić, aby rozważać osobno. Trzeba niestety stwierdzić, że cechy muzycznego słuchu nie są elementami pierwszymi — przeciwnie, każda z nich stanowi oddzielny kompleks zagadnień, wzajemnie się zazębiających. Zajmowanie się jednak szczegółowo każdym z tych kompleksów rozszerzyłoby ponad miarę ramy niniejszego artykułu.

W drugiej grupie cech, w których muzykalność się objawia, chciałbym na wstępie wyłączyć wspomnianą zdolność do stanów psychicznych muzyko - produktywnych. Stanowi to bowiem osobny kompleks zagadnień określonych wspólnym mianem *problemu muzycznego tworzenia* i — jakkolwiek wiąże się z zagadnieniem muzykalności — tworzy oddzielny — może nawet centralny — dział przedmiotu badań psychologji muzyki. Nawiasem tylko dodam, że dla zdolności tej doniosłe znaczenie posiada wysoka zdolność do stwarzania sobie dźwiękowych wyobrażeń, owe „wewnętrzne słyszenie", tylko już z odrzuceniem *istniejących dotychczas* zjawisk muzycznych.

Podstawą zdolności do t. zw. „rozumienia muzyki" jest *pobudliwość uczuciowa w związku z apercepcją zjawisk muzycznych.* Walter Möller pisze: „...komu język muzyczny jest tak bliski, że muzyka może go zasmucać lub rozweselać — tak blisko ją odczuwa — ten jest muzykalny [3]". Jest to pogląd może zbyt radykalny i jednostronny, temniemniej zaletą jego jest podkreślenie cechy dla kompleksu muzykalności niezbędnej. Taka pobudliwość jest podłożem, z którego wyrasta — na drodze przede wszystkim znajomości podstawowej literatury muzycznej, mówiąc lapidarnie „osłuchania się" z muzyką — zdolność do przeniknięcia najgłębszej, istotnej treści muzycznej.

---

[3]) Por. *Walter Möller.* Musikverständnis für jedermann. Oranienburg, bez roku (wyszło w 1921 r.).

Muzycznej — ale nie „dźwiękowej" — treści, kryjącej się poza całą dźwiękową strukturą utworu, poza formą, poza techniką i środkami kompozytorskimi. Do przeniknięcia muzycznej treści można — mając dostateczne dane psychiczne — dojść drogą intuicyjną względnie apriorystyczną, jednakże wybitną pomocą będzie tu muzyczne wyszkolenie, które pozwoli na ogarnięcie intelektem całej techniczno-dźwiękowej struktury utworu. Chodzi tu przede wszystkim o zapoznanie się z rozmaitością form i stylów muzycznych w tym celu, aby można było osiągnąć właściwą bazę stosownie do formy, stylu i epoki słyszanego utworu. Niezbędną do tego umiejętnością, częściowo wrodzoną, częściowo wyszkoloną, jest zdolność do ujęcia utworu zarówno w każdym aktualnym momencie jego przebiegu, jak i syntetycznego ujęcia całości struktury. I w tej także umiejętności syntetyzowania — jak pisze Lissa — „strukturowania" [4]) — słyszanego dzieła, pamięć muzyczna jest znakomicie przydatna. Wynikiem ostatecznym takiego wyszkolenia oraz przeniknięcia istotnej muzycznej treści jest umiejętność odtwarzania dzieł muzycznych, w sposób taki, aby zarówno cała struktura zewnętrzno-dźwiękowa, jak i — w miarę możności — owa treść muzyczna, zostały dostatecznie uwypuklone.

3. Przechodzimy do konkluzji dotychczasowych rozważań, to jest do odpowiedzi na pytanie: *kto jest muzykalny?* I tutaj musimy podkreślić jeszcze raz, że nie posiadamy ścisłego kryterium dla rozgraniczenia jednostek muzykalnych od niemuzykalnych. Możemy conajwyżej tylko określić dolną granicę — minimum, poniżej którego zachodzą, jak już wspominaliśmy, wypadki tylko patologiczne — no i ewentualną nieosiągalną, idealną górną granicę. Na owo minimum muzykalności złożą się graniczne (minimalne) wypadki posiadania tych cech słuchu muzycznego, które określono poprzednio jako podsta-

---

[4]) Por. *Zofia Lissa:* „O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych" Wiedza i Życie 1937, XII, zesz. 6, str. 383—95. Autorka artykułu — przynoszącego bardzo wnikliwą i ciekawą analizę procesów psychicznych związanych ze słuchaniem muzyki — pisze na wstępie „...przedmiotem badań psychologii muzyki jest ogół zjawisk psychicznych, występujących przy *słuchaniu* muzyki..." (op. cit. 383). W takiej definicji wyeliminowany został całkowicie problem muzycznego tworzenia, należący niewątpliwie do przedmiotu badań psychologii muzyki, powiedziałbym nawet — stanowiący centralny punkt zagadnień, które psychologia muzyki obejmuje.

wowe, rudymentarne. Będzie to: 1) *zdolność odróżnienia, który z dwóch dźwięków odległych od siebie conajmniej o półton jest wyższy, a który niższy;* 2) — jako minimum poczucia rytmu — *określenie, który z dwóch dźwięków jest w przebiegu czasowym dłuższy, a który krótszy, oraz zdolność do wykonywania przez jakiś czas równomiernych, rytmicznych ruchów, czy uderzeń;* 3) *zdolność do stwierdzenia, że ten sam dźwięk wykonany kolejno na dwóch instrumentach różni się od siebie jakościowo (barwą):* 4) *określenie, który z dwóch dźwięków odczuwany był jako słabszy, a który jako silniejszy (głośniejszy).* Ponadto do minimum zalicza się: 5) *posiadanie pamięci* — w sensie cechy ogólno-psychicznej — w stopniu normalnym, według pojęć lekarskich i wreszcie 6) *pobudliwość uczuciowa w stosunku do zjawisk muzycznych.*

Nieistniejącą praktycznie górną granicą byłoby posiadanie wszystkich opisanych poprzednio i szeregu innych mniej ważnych opuszczonych dla streszczania się cech słuchu muzycznego, oraz psychicznych możliwości wniknięcia w strukturę i treść idealną muzyki w stopniu fenomenalnym.

W tych granicach istnieje nieskończona ilość gradacji nasilenia muzykalności u poszczególnych jednostek. Wspólną cechą tych gradacji jest brak równomiernego wyposażenia w poszczególne uzdolnienia. Muzykalność jednostki jest to kompleks *niektórych* (wyjątkowo tylko wszystkich) uzdolnień, o *rozmaitym* poszczególnym ich nasileniu. Niektóre uzdolnienia rozwinięte są w wysokim stopniu, inne w małym, lub też zupełnie nieobecne. Niezbędne są tylko te, które określono powyżej, jako minimum. Braku wrodzonego zmysłu harmonicznego, czy kontrapunktycznego u przedstawicieli okręgów kulturalnych, w których istnieje tylko muzyka jednogłosowa, żadną miarą nie możemy uważać za dowód małej muzykalności.

Niedorozwój niektórych uzdolnień obserwujemy nawet u wielkich kompozytorów. Wiadomo naprzykład, że Schumann w słabym stopniu posiadał zdolność różnicowania barw dźwiękowych. Wagner pisał „Tristana" przy pomocy fortepianu. Dowodzi to, że przełamywanie schematów klasycznej harmonii, którego właśnie w „Tristanie" dokonywał, przekraczało jego zdolność do stwarzania sobie dźwiękowych wyobrażeń. Wiadomo, że wielu wybitnych kompozytorów nie posiadało t. zw. „słuchu absolutnego".

Pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia kwestja, czy muzykalność jest właściwością wrodzoną, czy też może być nabyta? Otóż owa dolna granica muzykalności, owe *minimum musi być wrodzone.* Odrzucając jednak wypadki patologiczne, możemy przyjąć, że praktycznie biorąc *każdy wrodzone minimum muzykalności posiada.* Jeśli chodzi zaś o inne uzdolnienia, względnie uzdolnienia wymagane przez minimum, ale wyżej rozwinięte, dające w rezultacie wyższe stopnie muzykalności — to jedne z nich mogą być wrodzone, lub wyszkolone, inne — mogą być nabyte wyłącznie drogą szkolenia. Niewątpliwie spotykamy nieraz ludzi, którzy rodzą się z wysoko rozwiniętymi uzdolnieniami, ale ci, którzy posiadają je w mniejszym stopniu, wreszcie nawet spełniają tylko te wymagania, które określa minimum, mogą wszystkie muzyczne uzdolnienia wykształcić drogą szkolenia, oczywiście w pewnym zakresie tylko. Ludzie obdarzeni „słuchem relatywnym" mogą drogą usilnej pracy dojść do posiadania mniej, lub więcej niezawodnego, „słuchu absolutnego". Zarówno poczucie rytmu, jak zdolność do różnicowania barw dźwiękowych, a wreszcie pamięć muzyczna da się w wysokim stopniu wyszkolić. Przez analizę utworów muzycznych i studia historyczne nad stylami w muzyce dochodzimy do omawianego poprzednio ‚strukturowania" słyszanych utworów muzycznych; przez znajomość literatury muzycznej, przez „wsłuchanie się" i zżycie z arcydziełami mistrzów dochodzimy do przeniknięcia i „zrozumienia" najgłębszej muzycznej treści.

Poza tym dla niektórych uzdolnień wykształcenie jest niezbędne. Można mieć w wysokim stopniu wrodzony zmysł harmoniczny, kontrapunktyczny, poczucie formy, ale rudymentarne objawy tych zdolności dopiero na drodze wyszkolenia mogą dojść do świadomego sformułowania. Ukoronowaniem szkolenia i rozwijania muzykalności wrodzonej będzie zwiększająca się automatycznie potencja do stwarzania sobie dźwiękowych wyobrażeń.

Jakaż jest za tym ostateczna konkluzja? Brzmi ona następująco: 1) *muzykalność w minimalnym* (określonym poprzednio) *stopniu jest cechą wrodzoną każdego normalnego człowieka.* 2) *Muzykalność można* w pewnym zakresie *rozwinąć przez wykształcenie.* 3) *Muzykalność na wyższym stopniu, niż określone minimum może być wrodzona, lub częściowo nabyta.*

A wnioski? — jeden wniosek natury niejako społecznej: po-

za wypadkami wyjątkowymi nie ma ludzi, których „nie warto" by było muzycznie kształcić. *Muzyka i jej pojmowanie są potencjalnie dostępne dla każdego.* Artykuł niniejszy wskazuje, z jakim kapitałem zdolności przystąpić można do nauki muzyki, jakie są cechy muzykalności i jaki jest ich stopniowany przebieg. Jakie cechy muszą być nieodwołalnie wrodzone, a jakie można wyszkolić. Pozostaje jeszcze jedno pytanie: *jak* należy szkolić, aby osiągać omówione w artykule poszczególne stopnie muzykalności? Problem ten wykracza jednak daleko poza ramy rozważań o muzykalności i wchodzi ściśle w zakres dociekań muzycznej pedagogii.

Olgierd Straszyński

BLASKI I CIENIE NAGRAŃ PŁYTOWYCH.

Miłośnicy płyt gramofonowych słuchający coraz to liczniejszych i wspanialszych nagrań płytowych niejednokrotnie uskarżają się na to, że muzyka zarejestrowana na płycie brzmi fałszywie. Jedni narzekają na poszczególne odcinki kompozycji, inni na zmianę tonacji w środku utworu, inni znów na „jęczenie" długich akordów, ciągnionych przez orkiestrę lub nawet poszczególnych nut — jeszcze inni wreszcie twierdzą, że dany utwór idzie od początku do końca np. o 1/2 tonu za nisko.

Są to bardzo poważne zarzuty. Jeszcze przykrzejszym jest, iż biedni melomani pozostając w nieświadomości zmuszeni są do słuchania transponowanych utworów (— najczęściej do niepokrewnych tonacyi...) i t. p. herezyj muzycznych. O wszystkich tych bolączkach pragnę teraz choć słów kilka powiedzieć.

1) Zmiana tonacji utworu pochodzi stąd, iż puszczamy płytę z niewłaściwą szybkości. Nie mam tu na myśli mechanizmu napędzającego talerz (t. zw. z niemiecka „Werk'u") który może być wprawiony w ruch przez prąd elektryczny, czy przez rozkręcającą się sprężynę. Idzie mi o regulację biegu talerza, którą posiada każdy nawet najprymitywniejszy gramofon. Należy sobie jeszcze uprzytomnić, iż wysokość danego dźwięku nagranego na płytę jest zależna od szybkości obracającej się wraz z talerzem płyty. Im wolniej talerz obraca się — tym jest niższy dźwięk i odwrotnie. Ważnym jest, aby przy reprodukowaniu muzyki płyta obracała się akurat z taką samą szybkością, z jaką obracała się przy nagrywaniu jej w wytwórni. Prawie na całym świecie szybkość ta została znormalizowana i wytwórnie podają ją nawet na każdej etykiecie płyty — jest to 78 obrotów na minutę (SPEED 78, 78 TOURS, 78 UMDREHUNGEN). A zatem, jeśli nadamy naszej płycie 78 obrotów na minutę — możemy być pewni, że otrzymamy

oryginalną tonację — a w każdym razie tę samą, jaka była podczas nagrywania tej płyty. I odwrotnie, jeśli z kamertonem w ręce sprawdzimy, że symfonia A-dur jest grana istotnie w A-dur będzie to znaczyło, że płyta obraca się z szybkością 78 obrotów na minutę (o ile na etykiecie wskazane jest właśnie 78). Zachodzi teraz pytanie, skąd posiadacz gramofonu (nie posługujący się kamertonem i tą metodą wogóle) może wiedzieć, że talerz jego gramofonu obraca się w danej chwili z tą a nie inną szybkością? Są na to różne sposoby.

a) Najprostszy: nalepić maleńki skrawek papieru na obwodzie talerza i liczyć okrążenia tego papierka w ciągu minuty.

b) Znacznie wygodniej posiadać przyrząd (do nabycia w każdym sklepie z gramofonami) przypominający swym wyglądem miniaturową wagę rzymską lub przyrząd do badania fałszywych monet. Składa się on z oprawki, którą wkłada się na sztyft, wystający ze środka talerza, (dzięki któremu płyty trzymają się nieruchomo na talerzu) i dość długiego sztywnego ramienia z ciężarkiem, który w pozycji normalnej powoduje opadnięcie całego ramienia ku dołowi. Jeśli jednak uruchomimy talerz, ciężarek na skutek siły odśrodkowej uniesie się, a ramię zajmie położenie równoległe do powierzchni talerza. Ściśle równoległe i całkiem nieruchome ramię jest tylko przy 78 obr./min. Jeśli talerz obraca się wolniej — ciężarek opada niżej i zatacza koła położone bliżej talerza, całe ramię zaś zakreśla powierzchnię stożkową. Jeśli przekroczymy 78 obr./min. ciężarek uniesie się wyżej.

c) Istnieją też krążki z namalowanymi na nich białymi i czarnymi paskami w równych odstępach (wzdłuż obwodu, prostopadle do niego); wkłada się taki krążek koncentrycznie na płytę i obserwuje się bieg talerza. Jeśli mamy optyczne złudzenie, że czarne i białe kreski stoją w miejscu, znaczy to, że jest akurat 78 obr./min. Ruch kresek w prawo lub w lewo oznacza „rozstrojenie talerza". Ostatnie urządzenie stosowane jest z powodzeniem przez Polskie Radio. Gwarantuje ono autentyczny strój (strój jaki posiadała np. nagrywająca orkiestra, czy fortepian) nawet przy obsłudze płyt przez całkiem niemuzykalnego speakera, który może nie posiadać nawet za grosz słuchu. Nie zapominajmy jednak przy tym, że są różne stroje: wiedeński, paryski etc. — to też np. D-dur orkiestry Stokowskiego będzie się różniło od D-dur Wiedeńskiej Filharmonii pod dyr. Bruno Waltera itp.

W wielu gramofonach, tuż przy regulacji są umieszczone szyldziki z podziałką, w środku których widnieje 78. Nie jest to zawsze dokładne po wyjściu z fabryki; to też należy przy kupnie lub remoncie sprawdzać obroty przy pomocy jednego z opisanych wyżej środków.

Spotyka się jednak płyty nagrane z inną szybkością np. 80 obr./min. (dużo płyt francuskich, festival wagnerowski z Bayreuth i t.d.). Te płyty więc wymagają o 2 obroty więcej na minutę. Jeśli zatem nie spostrzeżemy napisu na etykiecie (SPEED 80) i puścimy płytę z szybkością 78 obr./min.— tonacja obniży się. Jest to nieznaczne obniżenie, ale dla muzykalnego ucha aż nadto uchwytne.

Od paru lat weszły w użycie amerykańskie płyty, obracające się przeszło o połowę wolniej niż wszystkie inne. Są to t. zw. wolnoobrotowe płyty, wymagające tylko 33½ obr./min. Stąd nowe nieporozumienia. Za to Sym-

fonia d-moll C. FRANCK'a, mieszcząca się dawniej na 5½ płytach czyli 11-tu stronach (przy 78 obr./min.) w tym że samym wykonaniu (pod dyr. L. Stokowskiego) zmieściła się na 2½ płytach (czyli 5-ciu stronach). Drugi przykład: Opera Cormen Gr. BIZETA nagrana przy 78 obr./min. mieści się na 19-tu dwustronnych płytach — przy 33⅓ obr./min. całe nagranie tej że opery mieści się tylko na 7-iu dwustronnie nagranych płytach. Oczywiście materiał tych płyt musi być znacznie trwalszy i wytrzymalszy skoro na nim (na tej samej powierzchni) rejestruje się znacznie więcej muzyki niż dawniej. Zwykły mechanizm gramofonowy (dawnego typu) nie jest w stanie równomiernie i tak wolno obracać takiej płyty. Płyty te wymagają specjalnego mechanizmu (całkiem inny Werk). Amerykańskie aparaty n.p. Philco posiadają dla wygody płyciarzy (o szerokich zainteresowaniach) motorek działający dwojako. Zmienia się tylko odpowiednio przekładnię (jak w aucie, czy motocyklu) przy pomocy specjalnej dźwigni.

2) Jeśli w środku utworu poszczególne dźwięki lub kilka kolejnych nie są czyste znaczy to, że rowki i dołki na płycie skruszały i igła wibrując, nie osiąga już żądanej ilości drgań jak dawniej; zdarza się to najczęściej przy głośnych nagraniach w miejscach jakiegoś tutti, przy akordach fff it.p. Częściej skażenia takie występują bliżej środka płyty niż jej obwodu zewnętrznego.

3) Jeśli zauważymy (np. przy nadawaniu płyt w P. Radio) że w środku dłuższego jakiegoś utworu strój podskoczył, lub obniżył się nagle, dowodzi to, że jeden z talerzy gramofonu radiowego „rozstroił się" i przy przejściu z jednej płyty na drugą czyli w praktyce przy zmianie talerza usłyszeliśmy uchem nieznaczną różnicę w obrotach obu pracujących na zmianę talerzy.

4) Jeśli zauważymy, że tonacja wykonywanego z płyt utworu stale, równomiernie obniża się w granicach pół tonu i więcej — znaczy to, że sprężyna naszego gramofonu nie jest dostatecznie „nakręcona". Łatwo temu zapobiedz nakręcając gramofon przy każdej stronie płyty „do końca".

Może być również wypadek, że sprężyna po dłuższym użyciu osłabnie i mimo nakręcenia w miarę dogrywania płyty do końca będzie działać coraz słabiej — obniżając przez to tonację. O ile w czasie grania płyty dokręcimy sprężynę usłyszymy momentalnie jak tonacja zacznie podwyższać się. Sprężynę taką należy zmienić na nową. Najlepiej jest zastosować do gramofonu napęd elektryczny. Nie potrzebujemy wtedy nakręcać gramofonu dla każdej płyty, a bieg mamy bardziej równomierny. Coprawda i w tym wypadku nie mamy gwarancji stuprocentowej, ale jest to znacznie pewniejsze i wygodniejsze.

5) Czasami zdarza się, iż słyszymy zamiast równego dźwięk jęczący. O ile jęczenie to występuje miarowo w równych, niemal sekundowych odstępach czasu, znaczy to, że płyta jest zdecentrowana. Przy bliższym zbadaniu okazuje się, iż dziurka w płycie nie jest zrobiona w samym jej środku geometrycznym. Zdarza się to przeważnie przy używaniu wadliwie wyprodukowanych naszych płyt krajowych. Niedokładność tę możemy zauważyć przy graniu płyty jeszcze w ten sposób, iż membrana z igłą (stojąca

pozornie nieruchomo w jednym miejscu) wykonuje w tym wypadku nieznaczne ruchy wzdłuż promienia płyty tam i z powrotem. Jęczenie może również pochodzić z nierównomiernego napędu talerza. Nawet przy elektrycznym napędzie oś talerza, lub część mechanizmu napędzającego może być źle naoliwiona i talerz zmienia swoją szybkość powodując nieznaczną zmianę tonacji wykonywanego utworu.

Opisany wyżej (w punkcie 1) przyrząd do badania szybkości talerza, pozwoli nam zauważyć to w nagłym podnoszeniu się to opadaniu ciężarka na końcu dźwigu. Wypadkowa zaś ruchu końca dźwigni nie będzie już kołem (w jednej płaszczyźnie) tylko będzie bardzo skomplikowaną linią krzywą.

6) Jęczenie długo trzymanych dźwięków (np. przez orkiestrę) może pochodzić również z wadliwego nagrania. Długo trzymany akord, czy też pojedyńczy dźwięk nierównomiernie oddziaływuje na mikrofon w czasie swego trwania; ma on silniejsze momenty przy wibracji powietrza i słabsze — a igła, żłobiąca na płycie wierny obraz rzeczywistości, jak najdokładniej powtarza te drobne, lecz dla ucha aż nazbyt dosłyszalne wahania. Wystarczy posłuchać wstępu do Lohengrina (smyczki na początku), lub Parsifala (majestatyczne synkopowane akordy w drzewie), czy śmierci Izoldy z Tristana, aby przekonać się, iż nawet zagraniczne płyty mają ten poważny brak. O ile zatem usłyszymy w jakimś utworze „jęki" nie potępiajmy z punktu naszego gramofonu. Możemy przy okazji sprawdzić, czy talerz naszego aparatu pracuje równo; warto też sobie przypomnieć, czy nie zaniedbujemy smarowania mechanizmu naszego gramofonu. Jeśli jednak gramofon pracuje bez zarzutu — należy podejrzewać, że mamy do czynienia ze zdecentrowaną lub też wadliwie nagraną płytą. Słusznym więc jest twierdzenie, iż nie wszystkie kompozycje są radiofoniczne — a jeszcze mniej utworów kwalifikuje się do nagrania na płyty, czy to ze względu na formę, czy fakturę, czy też instrumentację.

Z kolei podajemy ciekawsze nagrania z ubiegłych kilku miesięcy.

I. MUZYKA POLSKA.

1. Karol Szymanowski: a) Nokturn op. 28 N. 1 i Tarantella op. 28 N. 2 w wyk. Yehudi Menuhina (przy fortep. Marcel Gazelle) H. M. V. DB 2871.

   b) Wariacje op. 3 (których nagranie sygnalizowaliśmy w N. 4-tym Muzyki Polskiej) w wyk. Witolda Małcużyńskiego; ukazały się już one w sprzedaży na płytach polskich Orpheon N. 129 (o średn. 30 cm.).

2. Fryderyk Chopin: a) Koncert fortep. e-moll op. 11 (N. 1) w wyk. Artura Rubinsteina z tow. Lond. Ork. pod dyr. Johna Barbirolli H. M. V. DB 3201—3204.

   b) Polonez As-Dur op. 53 w wyk. Ign. J. Paderewskiego H. M. V. DB 3134 (= 3134).

c) Scherzo E-Dur op. 54 (N. 4) w wyk. Włodzimierza Horowitz'a H. M. V. DB 3205.

d) Dwie serie nokturnów w wyk. Artura Rubinsteina: I. seria obejmuje następujące nokturny:
b-moll op. 9 N. 1 i Es-Dur op. 9 N. 2 (H. M. V. DB 3186),
B-Dur op. 9 N. 3 i F-Dur op. 15 N. 1 (H. M. V. DB 3187),
Fis-Dur op. 15 N. 2 i g-moll op. 15 N. 3 (H. M. V. 3188),
cis-moll op. 27 N. 1 i g-moll op. 37 N. 1. (H. M. V. DB 3189),
Des-Dur op. 27 N. 2 (H. M. V. DB 3190),
G-Dur op. 37 N. 2 (H. M. V. DB 3191).
II. Seria obejmuje:
H-Dur op. 32 N. 1 i As-Dur op. 32 N. 2 (H. M. V. DB 3192),
c-moll op. 48 N. 1 i fis-moll op. 48 N. 2 (H. M. V. DB 3193),
f-moll op. 55 N. 1 i Es-Dur op. 55 N. 2 (H. M. V. DB 3194),
H-Dur op. 62 N. 1 (H. M. V. DB 3195),
E-Dur op. 62 N. 2 i e-moll op. 72 N. 1 (H. M. V. DB 3196).

3. Ignacy J. Paderewski: Menuet w wyk. Gaspara Cassado (przy fort. M. Raucheisen) Telefunken A 2158.
(Jako dodatek z drugiej strony płyty nagrano: Pietro Nardiniego: Larghetto w tymże wykonaniu).

II. MUZYKA OBCA.

1. J. S. Bach: a) Francuska Suita E-Dur w wyk. Wandy Landowskiej na klawesynie H. M. V. DB 5005.
b) Koncert skrzypcowy a-moll (N. 1) w wyk. Yehudi Menuhina ork. pod dyr. Georges'a Enesco), H. M. V. DB 2911—12.
2. G. Fr. Händel: Uwertura d-moll (transkr. L. Stokowskiego) w wyk. Filadelfijskiej Ork. pod dyr. L. Stokowskiego H. M. V. DA 1556.
3. K. W. Gluck: Uwertura do op. Alcesta w wyk. ork. B. B. C. pod dyr. Adriana Boulta H. M. V. DB 3129.
4. W. A. Mozart: a) Symfonia C-Dur (K. V. 200) N. 28 w wyk. ork. Berlińskiego Kolegium instrumentalnego pod dyr. Fritza Steina H. M. V. C. 2929—2930.
b) Symfonia D-Dur (K. V. 504) — „Praska" w wyk. Wiedeńskiej Filharmonii pod dyr. Bruno Waltera H. M. V. DB 3112—3114.
c) Serenada „Eine Kleine Nachtmusik" w wyk. Filharmonii Berlińskiej pod dyr. Eryka Kleibera. Telefunken E. 1669—70.
d) Koncert fortepianowy F-Dur (K. V. 459) w wyk. Artura Schnabla z tow. Lond. Ork. pod dyr. Malcolm Sargenta. H. M. V. DB 3095—97.
e) Koncert fort. Es-Dur w wyk. Waltera Giesekinga z tow. Ork. Berl. Opery pod dyr. H. Rosbauda Col. LFX 460—463.
f) Trzy tańce niemieckie (K. V. 605) w wyk. Wied. Filh. pod dyr. Bruno Waltera. H. M. V. DA 1570.
g) Rondo D-Dur (K. V. 382) w wyk. Edwin Fischera z tow. ork. kameralnej H. M. V. DB 3110.

h) Rondo a-moll (K. V. 511) w wyk. Ignacego J. Paderewskiego. H. M. V. DB 3133.

i) Sonata c-moll (fortepionowa (K. V. 457) w wyk. Waltera Giesekinga. Col. LFX 492—493.

j) Sonata e-moll na skrzypce i fort. (K. V. 384) (J. Szigeti i Nikita de Magaloff). Col. LFX 479).

k) Ständchen i Aria (Champagnerarie) z op. Don Juan w wyk. Karl Schmitt-Waltera (baryton) z tow. Berl. opiery pod dyr. Artura Rothera. Telefunken A. 2223.

l) Kołysanka w wyk. Erny Sack z tow. Berlińskiej Opery. Telefunken A. 2257.
Jako dodatek: J. Brahms: Kołysanka.

5. N. Paganini: Koncert skrzypcowy (transkr. Fr. Kreislera I-szej części Koncertu D-Dur N. 1) w wyk. Fritza Kreislera z tow. Filadelf. Ork. pod dyr. Eugeniusza Ormandy H. M. V. 3234—5.

6. J. Haydn: a) Symfonia D-Dur (N. 96) w wyk. Wiedeńskiej Filh. pod dyr. Bruno Waltera H. M. V. DB 3282—84.

b) Kwartet smyczkowy: op. 3 N. 5 (N. 68) w wyk. Kwartetu Calvet Telefunken A. 2176—77.

7. L. van Beethoven: a) Leonora N. 3 uwerura w wyk. Berlińskiej Filharmonii pod dyr. Eugen Jochum'a. Telefunken E. 2278—79.

b) Septet Es-Dur op. 20 (na skrz., altówkę, wiolończ., kontrabas, klarnet, fagot i waltornię) w wyk. zespołu angielskiego (B. B. C.) H. M. V. DB 3026—30.

c) Kwartet smyczk. cis-moll op. 131 w wyk. Kwartetu Buscha. H. M. V. DB 2810—14.

d) Kwartet smyczk. op. 18 N. 1 w wyk. kwartetu Calvet. Telefunken SK 2142—45.

e) Sonata C-Dur op. 102 (N. 1) na wiolonczelę i fortepian — w wyk. C. Casalsa i Mieczysława Horszowskiego. H. M. V. DB 3065—66.

f) Romans F-Dur w wyk. Georga Kulenkampff'a z tow. ork. Filh. Berl. Telefunken. F. 1142.

g) Aria Leonory z op. Fidelio w wyk. Hilde Konetzni z tow. ork. Berl. Opery pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken E. 2290.

8. K. M. Weber: Uwertura do op. Wolny strzelec w wyk. Filh. Berl. pod dyr. Eugen Jochum'a. Telefunken E. 1493.

9. Fr. Schubert: a) Kwartet d-moll (Śmierć i dziewczyna) w wyk. Kwartetu Calvet. Telefunken, E. 2282—86.

b) Ländler op. 171 (N. 1—12) w wyk. Alfreda Cortot (na fortepianie) H. M. V. DB 3268.

c) Dwie pieśni w wyk. Elisabeth Schumann:
I) Frühlingstraum op. 89 N. 11 (z Winterreise),
II) Der Einsame op. 41 (przy fort. Gerald Moore).
H. M. V. DB 3185.

d) Cztery pieśni w wyk. Elisabeth Schumann (przy fortep. Gerald Moore):
   I) Nähe des Geliebten op. 5 N. 2,
   II) Lachen und Weinen op. 59 N. 4,
   III) Nacht und Träume op. 43 N. 2,
   IV) Seligkeit H. M. V. DB 3184.

10. R. Schumann: a) Papilons op. 2 w wyk. Alfreda Cortot H. M. V. DA 1442—43.
   b) Kreisleriana (Fantazja) op. 16 (N. 6 i N. 8) w wyk. Jean Françaix (na Bechsteinie) Telefunken E. 2281.
   c) Dwie pieśni w wyk. Erny Sack (przy fort. Michael Rancheisen):
   I) Der Nussbaum op. 25.
   II) Mondnacht op. 39. Telefunken A. 2233.

11. H. Berlioz: Uwertura „Les Francs Juges" op. 3 w wyk. ork. B. B. C. pod dyr. Adriana Boulta. H. M. V. DB 3131—32.
   Dodatek: P. Czajkowski: Polonez z III-go aktu op. Eugeniusz Onegin op. 24.

12. Albert Lortzing: a) Uwertura do op. Der Waffenschmied w wyk. Berl. Opery pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken E. 2118.
   b) Uwertura do op. Car i Cieśla — w wyk. Berl. Filh. pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken A. 2270.

13. J. Brahms: a) Symfonia c-moll op. 68 (N. 1) w wyk. Filh. Wied. pod dyr. Br. Waltera H. M. V. DB 3277—81.
   b) Koncert skrz. D-Dur op. 77 w wyk. Georg Kulenkampff'a (Ork. dyryguje H. Smidt-Isserstedt'a. Telefunken E. 2074—78.
   Dodatek: Andante sostenuto z Sonaty na skrzypce solo op. 91 N. 1. Maxa Regera w tym że wykonaniu.
   c) Sekstet G-Dur op. 36 w wyk. Budapesztańskiego kwartetu zwiększonego o altówkę i wiolonczelę. H. M. V. DB 8294—97.

14. R. Wagner: Uwertura do op. Tannhäuser w wyk. Filh. Berl. pod dyr. Eugen Jochum'a. Telefunken E. 1424—25.
   Dodatek: Wstęp do III-go aktu op. Lohengrin.

15. Hugo Wolf: Śpiew Weyla (Gesang Weyla's) w wyk. Karl Schmidt-Waltera (baryton). Przy fort. M. Raucheisen. Telefunken A. 2178.
   Jako dodatek: a) Fr. Schubert: Wanderers Nachtlied i b) Edw. Grieg: Eros op. 70 N. 1 w tymże wykonaniu.

16. Max Reger: Wariacje na temat Mozarta op. 132 w wyk. Ork. Drezd. Opery pod dyr. Karl Böhm'a. H. M. V. DB 4480—83.

17. C. Franck: Symfonia d-moll w wyk. Filadelfijskiej Ork. pod dyr. Leopolda Stokowskiego. H. M. V. DB 3226—3230 oraz DBS 3231.

18. A. Borodin — arr. M. Rimskij-Korsakow: Taniec połowieckich dziewcząt z op. „Książe Igor" w wyk. Filadelf. Ork. pod dyr. L. Stokowskiego. H. M. V. DB 3232—33.

19. M. Mussorgskij — arr. M. Rimskij-Korsakow: Wstęp do op. Chowań-

szczyzna w wyk. Bostońskiej Ork. pod dyr. S. Kussewickiego. H. M. V. DB 3260.

20. R. Strauss: a) Ständchen (Sérénade).
    b) Heimliche Aufforderung (Priere secrete) w wyk. tenora Georges Thill'a (przy fort. Pleyela Maurice Faurä). Col. LF 156.

21. H. Duparc: Dwie pieśni. Phidylé oraz La vie anterieure w tym że wykonaniu. Col. LFX 491.

22. P. Czajkowski: Koncert skrz. D-Dur op. 35 w wyk. Jaszy Heifetz'a z tow. Londyńskiej Filh. pod dyr. Johna Barbirolli. H. M. V. DB 3159—62.

ODNALEZIENIE ORATORIUM ELSNERA „MĘKA NASZEGO PANA JEZUSA CHRYSTUSA".

Od wielu lat nadaremnie poszukiwano największego dzieła Józefa Elsnera, oratorium „Męka Naszego Pana Jezusa Chrystusa czyli Triumf Ewangelii". Pierwsze to oratorium polskie zostało z entuzjazmem przyjęte przez współczesnych i uznane jednogłośnie za arcydzieło Elsnera. Nawet Chopin dziełem tym się interesował, starając się o znalezienie dla niego nakładcy. W liście zaś z dnia 24 czerwca 1841 tak się o nim wyrażał: „Jakże żałuję, żem nie słyszał w Petersburgu tego Pańskiego utworu, który, przekonany jestem, wyższy nad wszystko w tym rodzaju pisane stoi". Dzieło to wystawiono kilkakrotnie *) w kościele ewangelickim w Warszawie z niebywałą, jak na owe czasy, ilością wykonawców (Sowiński wspomina o 320 śpiewakach i 150 muzykach). Kilka lat temu odszukała p. Alina Nowak-Kowalczewska niekompletny materiał nutowy pierwszej części oratorium, o czym wspomina Stan. Golachowski w swym artykule o tym utworze w Kurierze lit. nauk. z r. 1935. Obecnie udało mi się odnaleźć materiał nutowy chóralny i orkiestrowy całego oratorium, pisany przeważnie ręką Elsnera w archiwach kościoła ewangelickiego w Warszawie. Partytury przy materiale tym nie znalazłem, brak też głosów solowych tenorowego i basowego, ale materiał nutowy odszukany oraz fragmenty partii solowych znajdujące się w Warsz. Tow. Muz. pozwolą, jak przypuszczam, na dokładne odtworzenie partytury, co umożliwi wystawianie tego dzieła o muzyce szlachetnej i wartościowej.

Oratorium Elsnera składa się z czterech części, których trzonem są słowa ewangelii, w języku łacińskim, przedstawiające historię męki Pańskiej. Słowa te, ujęte w formę psalmodii, wykonują głosy solowe: bas, tenor i sopran. Słowa poszczególnych osób, biorących udział w akcji ubrane są w szatę recitatiwów, słowa zaś Chrystusa w formę utworów solowych. (3 arie sopranowe, 2 basowe, jeden duet na sopran i tenor), jeden tercet (sopran, tenor i bas). W ten sposób ujętą muzycznie historię męki Pańskiej oprawił Elsner w ramy 10 kompozycyj chóralnych na cztery głosy mieszane (ostatni chór jest ośmiogłosowy — do chóru zwykłego dołącza się chór aniołów na 2 soprany i 2 alty). Całej muzyce wokalnej towarzyszy orkiestra, składająca

---

*) W r. 1838 (trzy razy), w r. 1841, i w r. 1854 (trzy razy).

się poza instrumentami smyczkowymi z podwójnego drzewa, 4 waltorni, 3 trąbek i 4 puzonów. W kilku miejscach odgrywa orkiestra rolę samodzielną, przede wszystkim w introdukcji i marszu żałobnym.

Należy przypuszczać, że odnalezione oratorium Elsnera wzbogaci nasz polski repertuar chóralny o jedną ważną pozycję.

Karol Hławiczka

SPRAWOZDANIA

Antoni Rudnicki — Sonata na fortepian. Utwór nagrodzony na konkursie Tow. Wyd. Muz. Polskiej w r. 1937.

Świeżo opuściła prasę drukarską Sonata fortepianowa Antoniego Rudnickiego, młodego utalentowanego kompozytora, zamieszkałego obecnie stale we Lwowie, skomponowana, według notatki autora, w Kijowie 1931 roku. Nagrodzona na zeszłorocznym konkursie na utwory fortepianowe i wydana staraniem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej, stanowi niewątpliwie wartościową pozycję w współczesnej literaturze fortepianowej, która, jak wiadomo, nie należy u nas do zbyt bogatych.

Do specjalnych zalet tej Sonaty należą przede wszystkim jej zwartość (składa się z 3 krótkich części: Allegro non troppo, Tema con variazioni i Allegro con fuoco), oraz dobre wyczucie „Satzu" fortepianowego, co stanowi naogół trudność nie do przezwyciężenia dla wielu skądinąd wysoce utalentowanych kompozytorów, znakomicie wypowiadających się np. w fakturze orkiestrowej. Pisał ją zresztą pianista i to z niebylejakiej szkoły fortepianowej, bo uczeń Petri'ego i Schnabla.

Materiał tematyczny Sonaty (aczkolwiek nie posiadamy żadnej wyraźnej w tym względzie wskazówki) jest niewątpliwie pochodzenia ludowego. Umiejętnie dobrany, wnosi on moment świeżości muzycznej, choć z drugiej strony nie zawsze jest przydatny do obróbki, zwłaszcza w formie sonatowej. Odnosi się wrażenie, że autor szczęśliwie wybrnął z tych trudności, powstałych głównie wskutek użycia tematów nie noszących charakteru zdecydowanie tanecznego i sugestywnie rytmicznego (z wyjątkiem finału), gdyż posiada niemałą technikę kompozytorską.

Strona harmoniczna Sonaty nie jest całkowicie jednolita. Najbardziej nowoczesna (politonalna) w ekspozycji pierwszej części, stopniowo steruje w kierunku coraz większej tonalności. Najwięcej wyczuwa się t. zw. „robotę" w warjacjach, opartych na b. pięknym temacie, lecz niezbyt pomysłowo rozwiniętych w dalszym przebiegu, przyczem ostatnia wariacja w tempie Largo funebre, ma rytmikę i przeprowadzenie stosunkowo najbardziej banalne.

„Satz" fortepianowy wykazuje, w dobrym sensie tego słowa pewne wpływy muzyki rosyjskiej, zwłaszcza Rachmaninowa i (częściowo) Prokofiewa, figuracje i pochody akordowe układają się dość dobrze „w palce".

W konsekwencji Sonata zasługuje na baczną uwagę naszych pianistów i pedagogów i powinna być wciągnięta do repertuaru koncertowego. Wymaga ona sporej techniki i zacięcia wirtuozowskiego.

Zb. Drzewiecki

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Znowu mamy w Warszawie dwie instytucje dające koncerty symfoniczne. „Polskie Radio" wznawia publiczne koncerty, jakie w zeszłym roku organizowało w sali „Roma". Tymczasem koncerty te, których dochód przeznaczony jest na pomoc zimową odbywać się będą co tydzień w Teatrze Wielkim. Daje to gorsze warunki akustyczne, ale ze względu na punkt może będzie przyciągać większą ilość słuchaczy. Pierwszy koncert pod dyr. Grzegorza *Fitelberga* uświetniony został udziałem *Bandrowskiej-Turskiej*, która była tego dnia doskonale usposobiona. Szkoda tylko, że jej repertuar w tym koncercie dawał raczej możność popisu jej świetnym możliwościom wokalnym, a w małym stopniu pozwalał ocenić walory czysto muzykalne jej śpiewu, które są nie mniej wyjątkowe, a znacznie cenniejsze. Utwory jak „Obłąkanie Ofelii" *Thomasa,* lub Pieśni hiszpańskie *Obradorsa* (z wyjątkiem może tylko trzeciej pieśni) mogły przemawiać tylko do mniej wybrednej publiczności. Część orkiestrowa koncertu zawierała obok również popularnych, ale wartościowych kompozycyj, jak „Bajka" *Moniuszki* lub Suita z opery „Car Sałtan" *Rimskiego-Korsakowa,* dwa pierwsze wykonania: „Scenę baletową" *Kodaly'a,* znacznie ciekawszą niż inne jego utwory, ostatnio u nas wykonywane i kapitalne dzieło niedawno zmarłego a prawie u nas nieznanego Alberta *Roussela:* „IV Symfonię". Samo umieszczenie tej Symfonii w koncercie okupywało wszystkie braki programu. Miejmy nadzieję, że tendencja wstawiania do programów o popularnym z konieczności zabarwieniu, paru utworów prawdziwie wartościowych i aktualnych, zostanie utrzymana i w następnych koncertach Polskiego Radia.

„IV Symfonia" jest bodaj pierwszym utworem wykonanym u nas, który pozwala poznań prawdziwy rousselowski, właściwy drugiej połowie jego twórczości styl. Mamy tu dzieło o bardzo swoistej na tle muzyki francuskiej instrumentacji, pozbawionej kolorków i efektów, ale nastawionej na jaknajbardziej przejrzyste uwypuklenie płaszczyzn polifonicznych, o typowej dla Roussela linearności, jasnej i wyraźnej, ale równocześnie świetnie brzmiącej pionowo, jakkolwiek moment harmoniczny nie wydaje się istotny, o oryginalnym, bogatym, zmiennym, ale jędrnym i uchwytnym rytmie. Najciekawsza jednak jest melodyka o bardzo charakterystycznej i indywidualnej linii. Całość jest dziełem niezwykle interesującym, nie mającym żadnego „pustego" miejsca.

Wykonanie stało na wysokim poziomie, wszystko było solidnie przygotowane, i właśnie ta solidność i dokładność tak różniła się od tego, co słyszymy w Filharmonii, gdzie panuje atmosfera przypadkowości.

Znalazł się tak doskonały dyrygent jak Issay *Dobrowen* i orkiestra się znacznie podciągnęła. Mniej się to udało *Horensteinowi,* a całkowite rozprzężenie nastąpiło na koncercie dyrygowanym przez Rudolfa *Niliusa,* gdzie nietylko okropnie zawodziły (w „Symfonii koncertowej" Haydna) poszczególne instrumenty, ale również całość nie trzymała się razem. Dosyć nieinteresująco wypadł w Filharmonii okres sprawozdawczy również pod względem solistów. Tak wspaniały pianista jak Claudio *Arrau,* miał bardzo nie ciekawy

i płytki program („Totentanz" Liszta i „Burleska" Straussa), znany i ceniony za granicą skrzypek André de *Ribeaupierre* nie wiele ze swoich możliwości mógł w „Koncercie a-moll" Bacha wykazać, zaś interpretacja „Koncertu" Czajkowskiego przez Waltera *Rummla* miała charakter wybitnie „przedwojenny", żeby nie powiedzieć dyletancki.

Programy koncertów w Filharmoni składały się nadal z utworów ogranych i dobrze znanych. Wyjątek stanowiły jedynie wspomniana już „Simfonie concertante" Haydna, dzieło bardzo interesujące, niestety u nas bardzo źle wykonane, oraz „Verklärte Nacht" *Schönberga.* Nareszcie Schönberg w Filharmonii, niestety utwór całkowicie nie miarodajny dla właściwej twórczości mistrza dwunastotonowców.

Wśród recitalów, które się odbyły w Konserwatorium, na wyróżnienie zasługuje występ doskonałego altowiolisty francuskiego L. *Bailly* (ciekawy program: Händel, „Sonata na altówkę" Brahmsa, Enesco, Hindemith) oraz koncert Stanisławy *Korwin-Szymanowskiej,* poświęcony twórczości pieśniarskiej Szymanowskiego.

Szymanowskiemu również poświęcony był koncert Tow. Muz. Współczesnej, zawierający obok dobrze znanych i często wykonywanych utworów (zwłaszcza pieśniarskich) bardzo zaniedbywaną ostatnio 2-gą „Sonatę" fortepianową i wspaniały, a tak dawno nie wykonywany „I-szy Kwartet".

VI Audycja Stow. Mił. Dawn. Muz. różniła się w charakterze od innych audycyj, będąc raczej recitalem E. *Umińskiej* i Z. *Dygata,* którzy bardzo dobrze wykonali program składający się z trzech sonat skrzypcowych: Mozarta (e-moll), Brahmsa (g-dur) i Beethovena (Kreutzerowska).

W Operze odbyła się nowa „rewelacyjna premiera" operetki Zellera „Ptasznik z Tyrolu".

Konstanty Re'gamey

POZNAŃ

Poznańska opera przoduje dziś (a zapewne i dawniej) w Polsce. Na szczęście nie zdołały się do nas przedostać ze stolicy gorszące nastroje i absurdalne zdarzenia. Zespół pracuje systematycznie i stale podnosi poziom wykonawczy. Oczywiście podstawą są zawsze wznowienia dawniej już wystawionych oper, jednakże wszystkie one noszą charakter conajmniej „półpremier". Zarówno dyrekcja, jak i cały zespół starają się nadać każdemu przedstawieniu charakter jak najsolidniejszy. Na szczególną uwagę zasługuje wspaniała oprawa dekoracyjna pomysłu i wykonania Zygmunta Szpingiera. Jest to jeden z niewielu fachowców tej dziedziny w Polsce. Posiada swoisty i wielce wymowny dar inscenizowania widowisk w sposób zupełnie nieprzeciętny. Sądzę, że współpraca z równie fachowym reżyserem (jakim jest n. p. Bronisław Dąbrowski, obecnie w Łodzi) wydałaby wspaniałe rezultaty i w ten sposób opera oczyściłaby się ze stereotypowych wzorów i tradycyjnych naleciałości. Na takie przedstawienia publiczność pójdzie najchętniej. Na brak frekwencji nie może poznańska opera narzekać. Jest zawsze „dobrze" — jak to się mawia za kulisami.

Premierami dotychczas całkiem nowymi były: „Ijola" oraz „Afrykanka". Szczególnie sympatyczne wrażenie pozostawił po sobie baryton

Eugeniusz Maj. Dawno nie mieliśmy tak doskonale wypoczętego i pięknego głosu. Akcje Maja poszły znowu w górę, i to wysoko, po wznowieniu „Holendra". Przedstawienie to było wyjątkową uroczystością muzyczną. Do reżyserii sprowadzono z Hamburga naczelnego dyrektora tamtejszej opery, Henryka Strohma. Dyrygował dr. Zygmunt Latoszewski a inny Zygmunt — Szpingier — zbudował tak imponujące dekoracje, że publiczność biła im brawo w czasie akcji scenicznej. Słynne ewolucje nawigacyjne okrętów wagnerowskich były zupełnie realistycznie odtworzone. Okręty mogłyby się chyba nawet na prawdziwej wodzie utrzymać w równowadze. Ponieważ i w „Afrykance" występował okręt, przeto scena poznańska została żartobliwie nazwana drugą polską stocznią po Gdyni. Kto wie, czy Szpingiera nie zaproszą do budowy prawdziwego statku. Lecz żarty na bok. „Holender" był prawdziwym tryumfem sceny poznańskiej. Trzeba tu podkreślić szczególnie dobitnie, że piękne i pouczające przedstawienie winniśmy całemu zespołowi a nie wyłącznie hamburskiemu gościowi, jak to germańskiemu urbi et orbi głosiła niemiecka prasa.

Tytułową rolę śpiewał Eugeniusz Maj i raz jeszcze potwierdził ogólne zdanie o swej wyjątkowej kondycji śpiewaczej oraz artystycznej. Partię Senty wykonała Maria Bojar - Przemieniecka, znakomita odtwórczyni ról wagnerowskich; Dalandem był na pierwszym przedstawieniu Karol Urbanowicz, zastąpiony później przez Bendera z Warszawy. Eryka śpiewał Mieczysław Salecki, obecnie Łuczyński. Chóry i orkiestra doskonale przygotowane; widać było że nam specjalnie zależy na wybornym przedstawieniu.

W operze idzie doskonale, jednakże operetka kuleje na wszystkie cztery nogi. Jedyną artystką z prawdziwego zdarzenia jest Jadwiga Fontanówna, która umie śpiewać, tańczyć, nosić z wdziękiem kostiumy na arcyzgrabnej figurze. Cała reszta stara się, jak może, jednakże z pustego się nic nie naleje. Wystawiono tu niejaką „Wieczną tęsknotę" oraz zabytek z epoki archeozoicznej (starsza od paleozoicznej!) — „Lizistratę". „Co tam się nie dzieje!" — jak głosi fragment z księgi turystycznej w schronisku w Pięciu Stawach, opisujący nocleg na strychu.

Za kulisami operowymi przygotowują „Alkestis" Glucka oraz dawno zapowiadane „Damy i huzary" Kamieńskiego.

Koncertów żadnych nie było od czasu ostatniego sprawozdania. Nic się też ciekawego nie zapowiada w tej dziedzinie na najbliższą przyszłość. Występ jugosłowiańskiego dyrygenta Baranowića odwołano z powodu choroby. Koncerty symfoniczne idą opornie. Dotąd było ich zaledwie cztery. Z muzycznych wiadomości poznańskich ważne są dwie: dr. Zygmunt Latoszewski z wielkim powodzeniem dyrygował w Monachium; Koncert skrzypcowy (pierwszy) Szymanowskiego grał Zdzisław Jahnke. W końcu stycznia otwarto wreszcie nowe pomieszczenie Konserwatorium w luksusowym gmachu P. K. O. Stare, przyjemne domisko na Wrocławskiej, w którym bąki zbijaliśmy z Mierzejewskim i Maciejewskim pomiędzy harmonią u „Raczka" i kontrapunktem u „Mandaryna" (Wiechowicza) — zawaliło się ze starości. Poprowadzą tamtędy nową ulicę i ślad zaginie po dawnej „konserwie", w której nam przed laty było tak miło i przytulnie.

Jerzy Korab.

LWÓW

Życie muzyczne Lwowa opiera się nadal niemal wyłącznie na koncertach symfonicznych ze współudziałem solistów.

Koncerty te niestety z różnych względów nie zawsze spełniają swą właściwą rolę, jak mogą to stwierdzić właśnie dwa ostatnie.

Zastrzeżenia dotyczą w pierwszym rzędzie układu programów, co zwłaszcza odnosi się do koncertu, dyrygowanego przez dobrze tu znanego I. Neumarka; koncert, który mógł być zakrojony na znacznie poważniejszą miarę, ograniczył się w wyborze utworów do rzeczy raczej łatwych i popularnych prawie, jak Mozarta symfonia C-dur, Schumanna uw. Manfred lub wariacje z trzeciej suity Czajkowskiego. Niewątpliwie o wiele korzystniej było już wykonać całą suitę, aniżeli dawać ten tylko, zresztą piękny, wyjątek. Poza tym — rzecz najważniejsza — można wciąż jeszcze obserwować we Lwowie traktowanie polskiej twórczości symfonicznej w tych koncertach prawie z reguły wybitnie po macoszemu. Nie dość, że nie słyszymy polskich nowości, ale ponad to przedstawiane są rzeczy raczej drobne (np. uw. „Dwie chatki" Kurpińskiego), które przy tym wykonuje się w sposób bagatelizujący, bo jedynie na początku koncertu, kiedy część publiczności dopiero przygotowuje się na sali do słuchania, a inna część spóźniona czeka i hałasuje za drzwiami. Jeśli już nie da się niektórych oduczyć od spóźniania się, to jednakże nie można się zgodzić na to, żeby *polskie utwory*, jedyne w całym programie koncertu, miały służyć tylko dla wygody kapelmistrza za rodzaj wstępu do właściwego koncertu. Zaiste trudno o łatwiejszy sposób odzwyczajania publiczności od słuchania polskich utworów i o pogłębienie lekceważącego i pobłażliwego jej ustosunkowania się do rodzimego dorobku kulturalnego. Dlatego też muszą zniknąć już wszelkie niedbałe i niestaranne wykonania polskich utworów.

Pod tym względem dużo właśnie do życzenia pozostawiało wykonanie uwertury do op. „Paria" Moniuszki (znowu w pierwszym punkcie programu) na b. słabo frekwentowanym (może to i dobrze) poranku symfonicznym, dyrygowanym przez tutejszego Jakuba Munda. Ale w tym wypadku — tylko może poza suitą Rameau - Mottla —także wszystkie inne utwory programu, jak Mozarta symfonia g-moll, Beethovena uw. Egmont, Dukasa „Uczeń czarnoksiężnika" przerastały narazie siły dyrygenta, który jednak zresztą cieszy się pewnymi sukcesami — w operetce.

Solistami koncertów byli: w pierwszym St. Askenase, który pięknie wykonał koncert fortepianowy G-dur Beethovena, w drugim W. Jędrzejewska, śpiewaczka, która po jednorocznym studium we Włoszech dobrze zaprezentowała się z programem aryj i pieśni.

St. Askenase dał ponadto jeszcze osobny recital solowy z programem, zawierający utwory Bacha, Haydna, Beethovena, Mussorgskiego (obrazki z wystawy) i Chopina. Koncert ten był dotychczas pierwszą imprezą Tow. Przyjaciół Muzyki. B. dobrze zorganizowany był staraniem Zw. Małop. Tow. Muz. i Śpiew. koncert ku uczczeniu pamięci St. Niewiadomskiego. Odznaczał się on zarówno urozmaiceniem programu, przeplatającego pieśni chóralne i solowe oraz utwory fortepianowe, jak też urozmaiceniem wykonawców: H. Ottawowa, fortepian, J. Pawlikowska, śpiew oraz liczne chóry

lwowskie pod dyrekcją Adamczaka, Kołaczkowskiego, Ryllinga i Stadlera. Przydługą nieco prelekcję o Niewiadomskim, przepojoną głównie osobistymi akcentami, wygłosił prof. Z. Jachimecki.

Opera zdobyła się ostatnio na dość poprawne, jak na obecne stosunki lwowskie, wystawienie Lohengrina Wagnera.

J. J. Dunicz.

KATOWICE

I tym razem niewiele przybyło od czasu ostatniej korespondencji — ciekawszych wydarzeń muzycznych na naszym terenie. Więc jeszcze w grudniu:

Recital Stanisława Szpinalskiego. Na grę tego bezsprzecznie wybitnie utalentowanego pianisty — pewien cień rzucają niepotrzebne brutalności, wypaczające charakter utworu (np. środkowa część Apassionaty lub miniatury Scarlatti'ego), oraz niezrozumiałe wprost niedopatrzenia rytmiczne (np. Mazurek g dur Chopina). Nie wątpimy, że pianiście tej skali, co dyr. Szpinalski — usunięcie tych niedociągnięć nie sprawi kłopotu zbyt wielkiego — a stanowi to naszym zdaniem konieczność palącą.

Koncert chóru Bułgarskiego, który zawitał do nas w smutnym momencie tragicznego wypadku lotniczego w górach bałkańskich — owiany był ze znanych powodów atmosferą szczerej sympatji i przychylności audytorium. Wywołał też wrażenie jak najlepsze. Jeżeli zestawimy go np. z chórem Jugosłowiańskim, który gościł u nas w ubiegłym sezonie konc., to będziemy musieli stwierdzić, iż ustępuje tamtemu pod względem zwrotności akrobatycznej, precyzji niektórych efektownych point — lecz za to przewyższa go znakomicie pod względem pierwszorzędnych wartości głosowych, a co za tym idzie — pod względem głębi i piękna brzmienia. Karna i pełna powagi postawa chóru oraz stojące na wysokości zadania jego kierownictwo zasługują na uznanie.

Już w roku 1938 odbył się koncert Mieczysława Münza. Wybitny ten technik oraz muzyk o bezsprzecznej kulturze — nie ma jakoś szczęścia do zdobywania sobie wstępnym bojem publiczności. Już po raz drugi gości na naszej estradzie, a słuchaczy zebrała się garstka tak nieliczna, że doprawdy nie dziwiłem się, iż grało mu się trochę niechętnie i bez przekonania. Nie tracimy jednak nadziei, iż niewątpliwe walory gry p. Münza zdobędą mu wreszcie pokaźniejszą ilość przyjaciół wśród naszych melomanów — co z drugiej strony znów wpłynie dodatnio na jego samopoczucie i na jakość jego produkcji.

W najbliższych dniach ma się odbyć III poranek symf. Tow. Muz. Sensacją nielada będzie osoba dyrygenta. Ma być nim p. Godlewska, która już podobno zdobyła sobie niemałą powagę w tej roli — roli, która o ile mnie pamięć nie myli, została zaatakowana przez przedstawicielkę płci pięknej w naszym kraju po raz pierwszy. Zobaczymy, jak to będzie.

Herbert Krzok

TORUŃ

Dynamika naszego życia muzycznego, o której poważnym w ostatnich czasach wzroście miałem możność donieść na tym miejscu, w dalszym ciągu pozostaje niezmieniona. Inicjatywa i przeprowadzenie wszelkich prawie poważniejszych publicznych imprez muzycznych nadal należy do Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego, ściślej biorąc do grona muzyków, pracujących w Konserwatorium P. T. M. Na aktywną pracę pozostałych czynników naszego życia muzycznego — szczególnie na wydatniejszą wreszcie współpracę zrzeszeń śpiewaczych — wciąż jeszcze czekamy daremnie. Brak nam również — co na razie jest bardziej zrozumiałe — inicjatywy ze strony społeczeństwa, które — jako publiczność koncertowa — jest chwilowo współczynnikiem biernym przy tworzeniu podstaw przyszłej kultury muzycznej. Dużą nadzieję pokładamy w młodzieży muzykalnej, szczególnie w uczniach miejscowych szkół muzycznych. Ale czy nadzieje te nie zawiodą nas, podobnie jak to ma miejsce w innych polskich ośrodkach muzycznych?

W okresie gwiazdkowym odbyła się (w grudniu 1937 r.) audycja P. T. M. w wykonaniu chóru uczniów Konserwatorium (pod dyr. Perkowskiego) oraz orkiestry P. T. M. pod dyr. Lucjana Guttry. Program zawierał utwory E. F. Abaco (Concerto da chiesa B-dur), A. Corelli'ego (Concerto grosso nr 8 g-moll „Na Boże Narodzenie") oraz J. S. Bach'a (Cantata nr 142 „Na Boże Narodzenie"). Poziom wykonania mógł zadowolić już wcale wysokie wymagania. Szczególnie ciepło przyjęto pierwszy występ nowo utworzonego Chóru Konserwatoryjnego, który ma wszelkie możliwości stania się w przyszłości bodaj najlepszym chórem miejscowym: ma fachową opiekę, przygotowanie teoretyczne, warunki stałego umuzykalniania poszczególnych członków zespołu (solfeż), czego tak bardzo brak naszym publicznym zespołom chóralnym.

Koncert ten ma specjalne znaczenie również z tych względów, że zainicjował on piękną tradycję obchodzenia różnych świąt, okresów roku itd. imprezami muzycznymi. Nie była to tylko „jedna jeszcze audycja więcej" w miesiącu czy sezonie, lecz wyraźna audycja Bożonarodzeniowa, „Gwiazdka muzyczna" dla Torunia, i to w najlepszym stylu. Trzeba ludzi przyzwyczaić, że Gwiazdka, to nie tylko pierniki i choinka, zabawa i odpoczynek, że można te święta uświetnić — sztuką. Może nawet tą drogą łatwiej będzie zdobyć szersze zastępy stałych słuchaczy, którzy z czasem będą nie tylko dla snobizmu czy rozrywki na te imprezy uczęszczali, ale będą się domagać samorzutnie podobnej muzyki. Może to pobudzi wreszcie i naszą polską twórczość do żywszej pracy na polu muzyki sakralno-obrzędowej, gdy znajdą się podobne możliwości wykonania takich utworów. Na razie zdani jesteśmy walnie na zagranicę.

Pochwalmy więc pierwsze próby w tej dziedzinie; ale — czekamy na dalsze. Zbliża się Wielki Post, Wielkanoc itd., a więc okazyj będzie sporo...

Z grudniowych imprez mamy poza tym do zanotowania wewnętrzną produkcję uczniów klasy fortepianowej prof. H. Sztompki. Choć to był raczej

szkolny popis (III z rzędu), jednak interesuje on nas nie mało, jako że oczyma zwróceni jesteśmy zawsze w przyszłość, śledząc przy tym bacznie rozwój i przyszłe możliwości młodego narybku. Program tej produkcji (Beethoven, Chopin, Scarlatti) i jej poziom pozwalają na żywienie dużego optymizmu.

Po wakacjach gwiazdkowych odbył się koncert P. T. M. (poświęcony „Muzyce romantycznej") w wykonaniu St. Chojeckiego (fortepian) i J. Gadzińskiego. Część fortepianowa zawierała utwory Chopina, Brahmsa, Skriabina, część wokalna — arie operowe Donizettiego, Verdiego, Giordana, Leoncavalla. Szkoda, że nie uwzględniono tu szerzej twórczości polskiej. Wykonanie dobre, przyjęcie ze strony publiczności bardzo przychylne. Nowością na naszym terenie była objaśniająca program pogadanka, poprzedzająca audycję; wypowiedział ją W. Gadziński. Inowacji tej należałoby się nadal trzymać, a nawet ramy takich pogadanek rozszerzyć. W naszych warunkach jest to szczególnie ważne. Obie te audycje (jak zresztą i następne) transmitowało Radio.

W kilka dni później odbyła się audycja na szerszą skalę: koncert orkiestry symfonicznej P. T. M. pod dyr. L. Guttry z udziałem młodej pianistki belgijskiej F. de Hagen, oraz prof. miejscowego Konserwatorium, T. Kowalskiego, który odegrał na wiolonczeli Czajkowskiego wariacje na temat „Rokoko". W programie poza tym widniały utwory Beethovena, Jana Krystiana Bacha (Symfonia B-dur), Fr. Smetany („Wełtawa"!) i Debussy'ego („Mała suita"). Był to właściwie dopiero drugi oficjalny występ naszego młodego zespołu orkiestralnego, który już stał się pupilem naszej publiczności. Ambicja, dobra wola i usilna praca pod fachowym kierownictwem pozwoliły już na osiągnięcie stosunkowo dobrych rezultatów. Rozszerzono też już ramy zainteresowań, a raczej konkretnej pracy przez wciągnięcie do programu utworów kompozytorów nowszych. Dotąd na większych czy mniejszych występach ograniczono się — zapewne ze względów na nie dość silnie obsadzoną orkiestrę — do utworów czasów dawniejszych (do klasyków włącznie). Obecne przekroczenie tej „granicy" okazało się wcale udatnym i rozmiary programu wypadły nie gorzej od pozostałych, — pominąwszy już fakt, że kompozycje czasów dawniejszych — bez względu na trudności zewnętrzno-wykonawcze — wymagają zarówno od dyrygenta, jak szczególnie od wykonawców, znacznie więcej wkładu osobistego. W sumie, wieczór był bardzo udany. Publiczność na wszystkich tych imprezach dopisała, co świadczyłoby o tym, że sprawa ta jest u nas na dobrej drodze. Liczne brawa — zupełnie zresztą zasłużone — są podnietą dla wykonawców i organizatorów naszego ruchu muzycznego do dalszej intensywnej pracy.

Dwa ostatnie koncerty przypadły na okres drugiej rocznicy reorganizacji Konserwatorium i objęcia kierownictwa tejże szkoły przez Piotra Perkowskiego. Dwa lata, to już okazja do sporządzenia pewnego bilansu. Na wyniki tego bilansu może dyr. Perkowski — główny twórca obecnego stanu naszej kultury muzykalnej — patrzeć z pełnym zadowoleniem.

Leon Witkowski

Z ORMUZU

W styczniu odbyły się na prowincji koncerty i audycje:

w Łodzi i Zgierzu — I. Cywińska i P. Lewiecki,

w Płocku, Gostyninie, Tomaszowie Maz. i Piotrkowie — E. Umińska i Z. Dygat.

w Radomiu — S. Jarzębski, L. Kurkiewicz, S. Osmołowski,

w Jarosławiu, Janowie Podl. Krośnie i Puławach — A. Szlemińska, S. Jarzębski, S. Nadgryzowski.

W gimnazjach kolejnymi tematami audycji są: „Klasycy i romantycy", „Chopin i Moniuszko".

W liceach — forma suity i sonaty.

Na luty i marzec ORMUZ przygotowuje liczne wyjazdy zespołów artystów na prowincję.

KRONIKA

POLSKA

Gniezno

W pięknej sali pałacu prymasowskiego odbył się udatny wieczór, poświęcony kompozycjom Karola Szymanowskiego. Słowo wstępne wygłosił nauczyciel miejscowego gimnazjum, p. Anders, zaś część muzyczną wypełniły dwie artystki poznańskie: Gertruda Konatkowska (fortepian) i Maria Szrajberówna (skrzypce). W programie były m. in. Preludia, Etiuda, Mazurki, Sonata skrzypcowa, Romans, Pieśń Roksany.

Kalisz

Odbył się w Kaliszu koncert Chóru Nauczycielskiego z Poznania. Dyrygował Władysław Raczkowski. W programie była wyłącznie polska muzyka wokalna a więc utwory: Gomółki, Nowowiejskiego, Prosnaka, Moniuszki. Szczególny entuzjam licznie zebranych słuchaczy wzbudziły piosenki: Szeligowskiego („Pod okapem śniegu"), Raczkowskiego („Oj, uśnij" i dwie śląskie) oraz Wiechowicza („Pierwsze wariacje"). Kilka pieśni z towarzyszeniem fortepianu odśpiewali Roman Heysing oraz Aniela Tomkiewiczówna (Joteyko, Nowowiejski, Paderewski i Moniuszko). Chór wystąpił w świetnej kondycji.

Lwów

Celem ożywienia upadającego ruchu muzycznego we Lwowie powstało *Towarzystwo Przyjaciół Muzyki.* W skład komitetu organizacyjnego T-wa weszło szereg znanych muzyków lwowskich.

*

We Lwowie zmarł w 83 roku życia śp. prof. Maurycy Wolfstal, wybitny skrzypek i pedagog oraz były koncertmistrz Filharmonii Lwowskiej. Jako długoletni profesor konserwatorium P. T. M. wykształcił on cały szereg znanych dziś muzyków (np. m. in. prof. J. Cetner i in.). Zmarły był odznaczony złotym krzyżem zasługi.

Łódź

Japońska śpiewaczka *Teiko Kiwa* wystąpiła tutaj z solowym koncertem japońskich pieśni i piosenek ludowych.

Poznań

Ukazała się w druku nakładem Towarzystwa Związkowego Kompozytorów w Poznaniu *II-ga sonata fortepianowa* (oparta na tematach orawskich) *Tadeusza Zygfryda Kasserna*. Utwór ten był nagrodzony na konkursie Tow. Wyd. Muzyki Polskiej.

*

W dniu 17-go grudnia odbył się w pałacu Działyńskich odczyt *Henryka Strohma*, generalnego intendenta opery hamburskiej, który przybył do Poznania zaproszony przez dyrekcję Teatru Wielkiego do inscenizacji „Holendra - tułacza". Tytuł odczytu, wygłoszonego w języku niemieckim brzmiał: „Czym jest współczesna inscenizacja operowa?".

*

Tadeusz Zygfryd Kassern napisał dla „Echa" poznańskiego „Suitę podhalańską" (na chór męski i mezzosopran) do słów ludowych. Tematycznie oparta jest owa „Suita" na mało znanych melodiach orawskich, podhalańskich i spiskich. Po raz pierwszy będzie wykonana w końcu lutego b. r. na wieczorze spisko - orawskim, zorganizowanym przez poznański Oddział Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego.

Śląsk

W grudniu odbył się w *Nowym Bytomiu koncert* orkiestry symfonicznej huty *„Pokój"* pod dyr. Józefa Kalisza. Program zawierał wstęp do „Tannhäusera" Wagnera, symfonię h-moll Schuberta, „Step" Noskowskiego i koncert fortepianowy f-moll Chopina, wykonany przez prof. Instytutu Muzycznego J. Lewingera. Dochód z koncertu przeznaczono na Pomoc Zimową.

Warszawa

W dniu 24-go grudnia roku ubiegłego „Polskie Radio" nadało *„Pastorałki" St. Wiechowicza* na orkiestrę i chór. Było to pierwsze wykonanie tego utworu w całości.

*

Polskie Radio organizuje *szereg koncertów symfonicznych* w sali Teatru Wielkiego. Czysty dochód z koncertów przeznaczony jest na Pomoc Zimową. Pierwszy z tych koncertów odbył się w dniu 10-go stycznia pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga i z udziałem Ewy Bandrowskiej-Turskiej. Wykonano m .in. IV-ą symfonię Alberta Roussela.

*

Z okazji pobytu słynnego kompozytora *Igora Markiewicza* w Warszawie odbył się w Tow. Muz. Współczesnej jego odczyt p. t. „Rola tradycji w muzyce współczesnej".

*

W przytulisku aktorskim w Skolimowie pod Warszawą zmarł w wieku lat 87 *Ludwik Wierzbicki*, słynny w swoim czasie bas-baryton. Karierę swą rozpoczął on około r. 1871, a w końcu ubiegłego stulecia osiągnął największe powodzenie, występując na scenach operowych Finlandii, Rosji, Francji, Hiszpanii i Stanów Zjednoczonych. Posiadał olbrzymią skalę głosu śpiewając obok parti basowych i barytonowych również... partie tenorów bohaterskich.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

Zygmunt Stojowski wydał w Nowym Jorku zbiór 27-u melodii polskich.

Ukazały się one z tekstem polskim i angielskim pod ogólnym tytułem „Memories of Poland".

*

Dyrektorem opery miejskiej w Detroit jest *Tadeusz Wroński,* który otrzymał niedawno order Korony Włoskiej za wystawienie „Łucji z Lammermoor". Przebywający również stale w Ameryce kapelmistrz polski *Jerzy Bojanowski* przeniósł się z Chicago do Omaha w stanie Nebraska, gdzie będzie kierował orkiestrą symfoniczną.

*

Reprezentacyjny balet polski występował ostatnio w Londynie, wykonywując w pierwszym programie „Legendę krakowską" Kondrackiego, „Pieśń o ziemi" Palestra i fantazję choreograficzną, osnutą na tle koncertu e-moll Chopina.

*

Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych wydało katalog muzyczny p. t. *„Musique Polonaise Extrait du Catalogue des Compositeurs Polonais Modernes"*. Jest to pierwszy tego rodzaju katalog, który obejmuje polskie utwory wokalne, kameralne, orkiestrowe, opery i balety, nadające się do wykonania za granicą.

*

Balet Parnella, ukończywszy kilkumiesięczne turnée po Niemczech rozpoczął obecnie podróż artystyczną po *Rumunii.*

*

W Tonhalle w *Monachium* odbył się koncert symfoniczny w wykonaniu monachijskiej orkiestry pod dyrekcją *Zygmunta Latoszewskiego;* jako solista wystąpił skrzypek *Zdzisław Jahnke,* dyrektor Konserwatorium Muzycznego w Poznaniu. Program zawierał m. in. dwa utwory polskie: I-y koncert skrzypcowy *Szymanowskiego* i poemat symfoniczny „Stanisław i Annna Oświęcimowie" *Karłowicza.* Koncert spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności i prasy.

*

Przebywający obecnie w Paryżu młody pianista polski *Witold Małcużyński* wystąpił dwukrotnie na koncertach, zorganizowanych przez Bibliotekę Polską. Pierwszy z tych koncertów odbył się z okazji przyjazdu do Paryża z odczytem o Marszałku Piłsudskim Kazimiery Iłłakowiczówny, drugi z okazji uroczystego wieczoru chopinowskiego, na którym przemawiał przewodniczący francuskiej izby deputowanych — Edward Herriot. Występy Małcużyńskiego spotkały się z ogromnym powodzeniem u publiczności i wywołały liczne echa w prasie, która nazywa go „wirtuozem o wielkiej przyszłości (Andre Coeuroy w „Beaux-Arts").

ANGLIA

W Londynie odnaleziona została *nieznana symfonia d-moll Haydna.* W głosach symfonii rozpoznano odręczne poprawki kompozytora. Symfonia wydana zostanie wkrótce w Wiedniu, a jej pierwsze wykonanie odbędzie się w Londynie.

AUSTRIA

W Wiedniu powstało *„Międzynarodowe towarzystwo operowe"*, które postawiło sobie za zadanie wykonywanie mniej znanych oper w języku oryginału. Towarzystwo zamierza wystawić w najbliższym czasie kilka oper, m. in. „Angelique" J. Iberta i „Pauvre Matelot" Milhauda. Projektowane jest wielkie turneé po Ameryce.

*

Wiedeńska sekcja *Międzynarodowego Stowarzyszenia Mozartowskiego*, celem uczczenia 150-ej rocznicy śmierci *Glucka* (15 listopada 1787 r.), zorganizowała przedstawienie nieznanej zupełnie małej opery Glucka „La Corona", którą napisał on w r. 1765 na życzenie dworu wiedeńskiego, celem uczczenia rocznicy urodzin cesarza Franciszka.

BELGIA

Societe *Philharmonique de Bruxelles* włączyło do swego repertuaru kilka utworów współczesnych, a mianowicie koncerty wiolonczelowe Milhauda i Roussela, „Psalm" Lili Boulanger i „Evocation" Roussela.

*

Radio belgijskie nadało audycję ku czci *Alberta Roussela.*

BUŁGARIA

Chór bułgarski *„Gusła"*, doskonały zespół, który ostatnio występował w szeregu miast polskich, odbywa obecnie turneé po Rumunii i Czechosłowacji.

FRANCJA

Zarząd *Wielkiej Opery paryskiej* rozpisał konkurs na stanowiska członków chóru operowego dla głosów męskich. „Zadania" konkursowe są następujące: I-e tenory odśpiewać muszą arię z „Fausta" z aktu w ogrodzie („Ciche ustronie witam ciebie"), drugie tenory — arię Maxa z pierwszego aktu „Wolnego strzelca", barytony — arię Athanaela z „Thais", drugie basy — arię Sarastra z „Fletu czarodziejskiego".

*

Opera paryska wystawi w tym sezonie *„Holendra tułacza"* Wagnera. Dzieło to nigdy dotąd nie było grane w Paryżu, będzie to jego paryska prapremiera. Zaznaczyć należy, że pomysł „Holendra" powstał w czasie podróży Wagnera do Francji. Według anegdoty Wagner w czasie nędzy paryskiej odprzedał osnowę libretta pewnemu trzeciorzędnemu muzykowi francuskiemu, który skomponował wprawdzie operę, lecz zrobiła ona kompletną „klapę".

*

W paryskim *Editions Rieder* ukazała się monografia o *Albercie Rousselu* pióra A. Hoérée.

*

Wydawnictwo *Durand* opublikowało ostatnie utwory *Roussela:* jednoaktowy balet z chórami „Aeneas", Concertino na wiolonczelę i fortepian oraz Trio op. 58 na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.

*

Związek zawodowy muzyków kawiarnianych i restauracyjnych w Paryżu wystąpił z petycją do rządu, domagając się przymusowego wprowadzenia *koncertów w kinoteatrach* (pomiędzy filmami). Wszczęto pertraktacje, w rezultacie której rząd zgłosił do ustawy podatkowej poprawkę, obniżającą podatek dochodowy tym kinom, które oprócz filmów dawać będą produkcje muzyczne, trwające ponad 15 minut.

*

Najwybitniejszy współczesny kompozytor francuski *Maurycy Ravel* zmarł w dniu 28 grudnia w Paryżu w klinice, gdzie przebywał po ciężkiej operacji chirurgicznej, której poddał się dwa tygodnie przed tym.

*

Miasto *Bordeaux* projektuje urządzenie cyklu *przedstawień oper Mo-*

zarta z udziałem zespołu i dyrygentów opery wiedeńskiej. Przedstawienia te rozpoczną się w marcu.

*

Rząd francuski zamierza mianować specjalną komisję teatralną pod nazwą *„Office des théatres lyriques nationaux"*, której zadaniem będzie reorganizacja paryskiej Wielkiej Opery oraz Opery Komicznej i przywrócenie tym teatrom ich dawnego poziomu i splendoru, o których upadku dużo się obecnie w prasie paryskiej pisze. Opinia odnosi się jednak do tego projektu dosyć sceptycznie, gdyż na przewodniczącego tej komisji upatrzony jest podobno... obecny dyrektor Opery M. Rouché, który, jak stwierdza prasa, nie wykazał się na tym stanowisku odpowiednimi kwalifikacjami.

*

Sala *Trocadero* w Paryżu, która została obecnie gruntownie przebudowana posiada teraz 2800 miejsc siedzących. Sala ta wyposażona zostanie w elektryczne organy, oraz w nowoczesne urządzenia sceniczne i akustyczne.

*

W mieście *Dinant* odsłonięto pomnik *Adolfa Saxa*, słynnego konstruktora instrumentów dętych, który wynalazł lub udoskonalił cały szereg instrumentów wchodzących w skład orkiestr symfonicznej i dętej (od jego nazwiska pochodzi nazwa grupy instrumentów dętych: saxhorny). Sax (1814—1894) był za życia niedoceniony, umarł w Dinant w zupełnej nędzy. Jednym z jego wynalazków był saksofon, który dopiero w wiele lat po śmierci swego twórcy uzyskał olbrzymią popularność, przede wszystkim w orkiestrach tanecznych.

HISZPANIA

Słynny wiolonczelista *Pablo Casals* odrzucił postawioną mu w imieniu czynników rządowych Japonii propozycję odbycia wielkiego turnée koncertowego po krainie Wschodzącego Słońca. Odmowę swoją słynny wirtuoz umotywował względami politycznymi.

*

Manuel de Falla nie opuszcza Grenady, gdzie pomimo wydarzeń wojennych oddaje się intensywnej pracy twórczej. Ostatnio wykończył on oratorium „Atlantyda" oraz utwór zatytułowany „Hommages", którego poszczególne części dedykowane są jego „mistrzom i przyjaciołom".

HOLANDIA

W ramach koncertów jubileuszowych z okazji 50-ej rocznicy założenia słynnej amsterdamskiej orkiestry symfonicznej *Concertgebouw* wykonane zostało szereg utworów kompozytorów współczesnych; z autorów holenderskich wykonano utwory Wagenaara, van Otterloo, Pijper'a, Badingsa i Diepenbrocka, z kompozytorów obcych Milhauda („Kantata weselna"), Caselli (Koncert na orkiestrę), Markiewicza, Strawińskiego i Bartoka.

ITALIA

Reżyserowie Mastrocinque i Salvani rozpoczęli nakręcać w Rzymie film p. t. *„Królowa La Scali"*, którego tłem jest słynny teatr Alla Scala w Mediolanie. Film będzie posiadał bogatą ilustrację śpiewną i muzyczną.

*

Rzymski *„Teatro Reale"* rozpoczął sezon dnia 15-go grudnia premierą „Trubadura" w znakomitej obsadzie. Do wykonawców należeli: Maria Caniglia (sopran), Ebe Stignani (mezzosopran), Bassiola (baryton), Vogli (bas). Przedstawienie było transmitowane przez radio.

*

Kompozytor *Vincenzo Tomassini* zinstrumentował słynne wariacje Paganiniego *„O cara mamma mia"*.

*

Rząd włoski zaprosił do rzymskiego *Teatro Reale* solistów i dyrygentów *opery berlińskiej*. Wykonany będzie *„Pierścień Nibelunga"*.

*

Wytwórnia *„Cines"* realizuje film *„Rigoletto"* ze słynnym Carlo Caleffim w partii tytułowej.

*

Słynny swego czasu teatr wenecki *Fenice*, jedna z największych scen operowych Europy został odnowiony kosztem 5-u milionów lirów i będzie otwarty jeszcze w tym sezonie. Dyrektorem jego mianowany został młody kompozytor *Goffredo Petrassi*, który otrzymał tytuł generalnego intendenta teatrów weneckich. Nominacja ta uważana jest za nader szczęśliwą; prasa włoska wiąże z nią nadzieję, że scena wenecka, nad której upadkiem tak ubolewano, odzyska swoją dawną świetność.

JUGOSŁAWIA

W Belgradzie otwarta została uroczyście *Państwowa Akademia Muzyczna*.

NIEMCY

W czerwcu odbędzie się w Berlinie *tydzień oper Glucka*. Wystawione będą: „Armida", „Orfeusz i Eurydyka", „Ifigenia w Taurydzie" i „Ifigenia w Aulidzie".

*

Opera Glucka „Parys i Helena" wystawiona została w Weimarze. Było to jej trzecie wystawienie: premiera odbyła się w r. 1770 w Wiedniu, następnie wystawiono ją w r. 1905 w Hamburgu, w niezbyt udatnej przeróbce. Ponadto latem 1937 r. odśpiewano „Parysa i Helenę" na koncercie w Tübingen.

*

Tegoroczny sezon opery w Monte Carlo rozpocznie się *„Pierścieniem Nibelunga" i „Tristanem"* w wykonaniu artystów niemieckich. Dyryguje von Hoesslin, jeden z kapelmistrzów bayreuckich.

*

W Dreźnie wystawiono *„Ifigenię"* Glucka w opracowaniu *Ryszarda Straussa*.

*

Słynny kapelmistrz *Wilhelm Furtwängler* napisał *Koncert na fortepian z orkiestrą*, który wykonany będzie w tym sezonie przez Edwina Fischera na koncercie Gewandhausu w Lipsku.

*

W operze berlińskiej wystawiono balet *Strawińskiego „Pocałunek wieszczki"* (napisany ku czci Czajkowskiego), oraz balet R. Wagnera — Regeny: „Der zerbrochene Krug".

*

Na jednym z koncertów Filharmonii berlińskiej odbyło się pierwsze wykonanie *Koncertu na orkiestrę H. Kamińskiego*.

*

W ramach *„dni muzycznych"* w *Kassel* wykonano m. in. Koncert na flet z orkiestrą monachijczyka Karola Marxa, „Concertino" Anglika W. Leigh'a (ucznia Hindemitha) i Sonatę fortepianową E. Peppinga.

*

Werner Egk pracuje nad operą *„Peer Gynt"* według Ibsena.

*

Z racji 125-ej rocznicy urodzin Wagnera, któy przyszedł na świat 22

maja 1813 r. w Lipsku, odbędą się w tym mieście na ogromną skalę zakrojone *uroczystości muzyczne*, które rozpoczną się 13-go lutego (55-a rocznica zgonu Mistrza) i trwać będą do 19-go czerwca. Uroczystości rozpoczną się koncertem, na którym wykonane zostaną fragmenty z nieznanej opery Wagnera *„Die Hochzeit"* („Wesele"), którą naszkicował on w r. 1833, a następnie, idąc za radą siostry, pozostawił niedokończoną. Następnie odbędą się dwa cykle przedstawień *wszystkich oper Wagnera*. Dane będą: „Wróżki" („Die Feen" — opera napisana w r. 1833), „Zakaz miłosny" („Liebesverbot" 1835), „Rienzi", „Holender - tułacz", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", „Śpiewacy norymberscy", „Parsifal", „Złoto Renu", „Walkiria", „Siegfried", „Zmierzch bogów". W dniach 23—25 kwietnia odbędzie się 25-y kongres *Stowarzyszenia bachowskiego*. Ukoronowaniem uroczystości będzie wielka wystawa, zorganizowana pod hasłem: *„Lipsk jako miasto muzyczne"*.

*

W Festhalle w Baryeuth odsłonięte zostało popiersie *Cosimy Wagner* dla uczczenia 100-ej rocznicy jej urodzin (25 grudnia 1837 r.).

*

W ramach *festiwalów monachijskich* w r. 1938 wykonane zostaną cykle oper Mozarta, Wagnera i Ryszarda Straussa. Z oper Straussa wykonane zostaną „Ariadna na Naxos", „Kawaler z różą", „Salome" i nowa opera „Dzień pokoju" („Der Friedenstag").

*

Według ogłoszonej niedawno *statystyki* jest obecnie w Niemczech 8.000 orkiestr amatorskich (grupujących około 100.000 wykonawców), 4000 stowarzyszeń śpiewaczych i 1500 zespołów instrumentów szarpanych jak mandoliny, gitary i t. d. Statystyka ta nie obejmuje zespołów szkolnych.

*

Został odnaleziony i wydany kwartet smyczkowy *Engelberga Humperdincka*, autora popularnych oper komicznych.

*

Odnaleziono nieznane *listy Wagnera* do Amelii Materna, ulubionej wykonawczyni ról Brunhildy i Kundry.

*

Radiostacja w Lipsku zakończyła w dniu 19-go grudnia 1937 r. cykl audycyj *wszystkich kantat religijnych Bacha*, zapoczątkowany w r. 1931. W ciągu 6-u lat w niedziele i święta o tej samej godzinie transmitowano kantaty z kościoła św. Tomasza, w którym Jan Sebastian był kierownikiem chóru i organistą i w którym wiele jego dzieł wykonane zostało po raz pierwszy. W wykonaniu brał udział chór kościoła św. Tomasza oraz orkiestra Gewandhausu pod dyrekcją Karola Strauba. Ten wspaniały cykl zakończono 19 grudnia wykonaniem kantaty: *„Gloria in excelsis Deo"*. W ten sposób Lipsk uczcił pamięć Bacha, który zamieszkiwał w tym mieście 27 lat i w nim umarł.

STANY ZJEDNOCZONE

Dla uczczenia 200-ej rocznicy śmierci *Antoniego Stradivari'ego* odbył się w *Cornegie Hall* w *Nowym Jorku* uroczysty koncert; wzięła w nim udział orkiestra smyczkowa, w której znajdowało się 18 instrumentów zbudowanych przez Stradivariusa. Wartość ich oceniano na pół miliona dolarów. Program koncertu, w którym występowali najwybitniejsi skrzypkowie i kameraliści obejmował utwory

z epoki Stradivari'ego (sonaty skrzypcowe, kwartety, suity etc.).

*

W Nowym Jorku zmarł w wieku lat 78 *Frank Damrosch*, znany działacz muzyczny, organizator i kierownik wielu stowarzyszeń artystycznych, ostatnio zaś dyrektor Konserwatorium w Nowym Jorku. Był on z pochodzenia Niemcem.

SZWAJCARIA

Franz von Hoesslin, znany kapelmistrz niemiecki, odniósł olbrzymi sukces dyrygując w Genewie IX-ą symfonią Beethovena.

*

Młody kompozytor genewski *Fernand Peyrot* napisał kwartet smyczkowy, który został zakwalifikowany do wykonania w ramach festivalu muzyki szwajcarskiej w *Yverdon* (na wiosnę 1938 r.).

Z. S. R. R.

Dziennik „Prawda" gwałtownie zaatakował operę kijowską za wystawienie sztuki *„Taras Bulba"*, zawierającej rzekomo tendencje polonofilskie. Zaznaczyć należy, że było to wznowienie tej opery, przy czym usunięty został polonez z III-go aktu. Pomimo to „Prawda" nazywa wystawienie „Tarasa Bulby" dziełem „agentów burżuazyjnych i faszystowskich", wzywając do oczyszczenia opery kijowskiej z „wrogów ludu".

LIST DO REDAKCJI.

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

W związku z ostatnio umieszczonym (w Nr. XI) artykułem p. J. Koraba o „Podhalańskiej piosence K. Szymanowskiego" nasuwa mi się następująca uwaga, otóż istniejący u nas jakiś wstręt do cytowania dokładnego źródła sprawił, że gdyby ktoś chciał wiedzieć w którym roku i numerze „Pani" była kompozycja Szymanowskiego drukowana, byłby w kłopocie i musiałby wszystkie zeszyty wertować. Ponieważ i w Nr. IV „Muzyki Polskiej", w podanej przez p. Hulewicza cennej bibliografii jest omyłka odnośnie do podania numeru tego zeszytu „Pani", w którym jest drukowany artykuł Szymanowskiego o muzyce góralskiej i ta kompozycja, przeto pozwalam sobie przesłać dokładne dane bibliograficzne do tej pozycji, nadto dokładniejsze oznaczenie Nr. 6 i 16 (z bibliografii p. Hulewicza), oraz jedną pozycję całkiem nie notowaną w tej bibliografii. Sądzę, że ta mała notatka będzie interesująca dla czytelniników „Muzyki Polskiej".

Uzupełnienia do bibliografii prac K. Szymanowskiego:

1) Nr. 6 „Jeszcze o artystycznej moskalomanii" (odpowiedź p. E. Szewczence na artykuł „Zasilje russkawo iskustwa" w „Za swobodu" 1924, Nr 282). — „Warszawianka" 1924, 15.XI. Nr. 20, str. 5—6.

2) Nr. 13 „O muzyce góralskiej". „Pani", Warszawa, 1924, Nr. 8—9, str. 8—10, po tym artykule utwór Szymanowskiego „Idom se siuhaje dołu śpiewający" str. 11—13.

3) Nr. 16. Trybuna artystów. Fragmenty z artykułów i wywiadów ogłoszonych z okazji rocznicy beethovenowskiej w prasie polskiej i zagranicznej „Muzyka", Warszawa, 1927, Nr. 4, str. 172—3.

4) (Uwagi o muzyce *) Entretiens (tom drugi) L'avenir de la culture. Dołączam odpis początku artykułu Szymanowskiego z „Entretiens", z tym, że o ile by Pan Redaktor chciał ten artykuł przedrukować na łamach „Muzyki Polskiej", prześlę odpis całości. W tym wypadku wydaje mi się, że musiałbym starać się o zgodę na przedruk u wydawnictwa „Entretiens", względnie u rodziny Szymanowskiego.

Wł. Hordyński (Kraków).

ERRATA

Do poprzedniego (XII) numeru „Muzyki Polskiej" wkradło się przeoczenie korektorskie; mianowicie nazwisko autora artykułu p. t. „Antoni Rutkowski — zapomniany kompozytor polski" zostało mylnie wydrukowane. Zamiast Feliks Kętski, winno być F e l i k s K ę c k i. Prostując niniejszym tę, w czterech miejscach powtórzoną pomyłkę, przepraszamy jednocześnie p. Kęckiego za mimowolnie wyrządzoną mu przykrość.

---

*) Artykuł jest bez tytułu.
Société des Nations Institut International de Cooperation Intellectuelle. Paris (1933), str. 188—195.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

W NAJBLISZYM CZASIE
UKAŻE SIĘ W DRUKU

XVII ZESZYT

WYDAWNICTWA DAWNEJ
MUZYKI POLSKIEJ

MISSA PULCHERRIMA

Bartłomieja Pękiela

(+ ca 1670)

na chór mieszany

Towarzystwo Wydawnicze
Muzyki Polskiej
Warszawa